АЛЕКСАНДР ВВЕДЕНСКИЙ



2

АЛЕКСАНДР ВВЕДЕНСКИЙ

2

ЛИТЕРАТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННОЕ АГЕНТСТВО
«ГИЛЕЯ»



АЛЕКСАНДР ВВЕДЕНСКИЙ

ПОЛНОЕ СОБРАНИЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ В ДВУХ ТОМАХ

МОСКВА «ГИЛЕЯ» 1993

АЛЕКСАНДР ВВЕДЕНСКИЙ

ПРОИЗВЕДЕНИЯ
1938—1941

ПРИЛОЖЕНИЯ

ТОМ

2



МОСКВА «ГИЛЕЯ» 1993

ББК 84(2)7
В 24

Вступительные статьи и примечания
М. МЕЙЛАХА

Составление и подготовка текста
М. МЕЙЛАХА и В. ЭРЛЯ

Художник В. РАДЕЦКИЙ

В 24 **Введенский А. И.** Полное собрание произведений: В 2 т.— Т. 2. Произведения 1938—1941. Приложения.— М.: Гилея, 1993.— 271 с.

ISBN 5-85302-015-3

Творчество А. Введенского (1904—1941), замечательного русского поэта, только сегодня приходит, наконец, к отечественному читателю. Входивший в группу ОБЭРИУ и погибший в заключении, Введенский не имел возможности публиковать свои произведения, поражающие неповторимой интонацией и философской глубиной.

Во второй том собрания вошли произведения, написанные в 1938—1941 гг., ранние стихотворения, неоконченные сочинения, фрагменты несохранившихся произведений, а также документы, относящиеся к поэтике, литературной судьбе, арестам и гибели Введенского. Завершают том библиографии и алфавитный указатель к обоим томам.

В $\frac{4702010202-005}{Р54(03)-93}$ ББК 84(2)7

ISBN 5-85302-013-7
ISBN 5-85302-015-3

© Издательство «Ардис», 1980—1984.
Полное собрание сочинений
© Агентство «Гилея», 1993
Издание переработанное и дополненное

«ЧТО ТАКОЕ ЕСТЬ ПОТЕЦ?»

Не будет преувеличением сказать, что поэтика Введенского, чьи произведения начали издаваться четверть века тому назад, а спустя меньше пятнадцати лет вышли Полным собранием, остается практически неизученной. Именно этот упрек делает в своей статье, содержащей проницательный реальный комментарий к одному таинственному стихотворению Хармса, Л. Флейшман, говоря о «неприложимости выработанных в последние годы (даже на базе авангардистской поэтики) научных средств для описания определенной части обэриутского творчества» [1]. Однако содержание самого понятия «обэриутское творчество» представляется весьма расплывчатым. Помимо глубоких различий между поэзией, с одной стороны, Хармса и Введенского, с другой — Заболоцкого, не говоря уже о Вагинове, надо заметить, что собственно обэриутский период (1927—1930) всего их творчества никак не исчерпывает. Если свои лучшие стихи Заболоцкий действительно написал будучи обэриутом, то наиболее значительные произведения Введенского и Хармса относятся к тридцатым годам — годам наиболее тесного общения с Я. С. Друскиным, Н. М. Олейниковым и Л. С. Липавским [2], каждый из которых оставил литературное наследие, еще подлежащее осмыслению. Вместе с тем, термин «поэзия обэриутов» не является бессодержательным: общие черты поэтики Введенского, Хармса и Заболоцкого, в дальнейшем разрабатывавших собственные пути в искусстве, формировались именно в обэриутский период, и, кроме того, сам термин настолько к ним «прирос», что оторвать их от него, кажется, уже невозможно.

---

[1] Флейшман Л. Об одном загадочном стихотворении [221, с. 247—248]. Очевидно, однако, что метод поиска исторического подтекста может оказаться плодотворным применительно лишь к немногим текстам Хармса и вовсе неприменим к Введенскому.

[2] См. вступительную статью к 1 тому.

Поэзия и Введенского, и Хармса в силу известной своей эзотеричности пользовалась до сих пор несравненно меньшим вниманием исследователей, чем хармсовская проза, которой посвящено несколько диссертаций, сборник статей и множество отдельных работ. Немногие монографические исследования творчества Введенского — «Звезда бессмыслицы» Я. С. Друскина и книга автора этих строк, из которой опубликованы лишь фрагменты [3], многочисленные комментарии Я. С. Друскина и Т. А. Липавской, статьи Б. Улановской, Б. Ванталова, П. Неслухова — в основном остаются неизданными.

Заметим, наконец, что принадлежащие Заболоцкому характеристики поэтики Введенского обэриутского времени — одна в декларации «ОБЭРИУ» (Приложение VII, 24), другая, более ранняя, в полемическом «Открытом письме...» (Приложение IX, 1),— хотя и говорят о «столкновении словесных смыслов» как об основной черте его поэтики, тем не менее чересчур импрессионистичны и субъективны, чтобы служить каким-либо ориентиром в этой весьма сложной области.

В данной статье мы не претендуем на системное описание поэтики Введенского, предлагая взамен очерк его творчества, в котором мы, однако, делимся нашими наблюдениями над особенностями его поэтического метода. Мы надеемся, что наблюдения эти помогут читателю, по выражению самого Введенского, «приоткрыть дверь в его поэзию».

Минуя ранние, гимназические стихотворения, о которых уже шла речь во вступительной статье к первому тому, и стихи, посланные Блоку (№ 117—121), первые сохранившиеся «авангардные» произведения Введенского — *10 стихотворений..., Парша на отмели, ПоЛоТЕРам...* (№№ 122—132, все они вынесены нами в Приложение IV) — могут быть определены как эксперименты в русле, условно говоря, некоего постфутуризма. Они характеризуются бессюжетностью, известной семантической неупорядоченностью, умеренным обращением к зауми, восходящим к футуристической традиции, с которой Введенский, напомним, непосредственно соприкасался, сотрудничая с Игорем Терентьевым и косвенно — с поэтом-заумником Ту-

[3] «Шкап и колпак» [171], «Mythopoesis oberiutiana» [172], „Четыре описания“ Александра Введенского» [170], «Русский довоенный театр абсурда» [167], «О поэме Александра Введенского „Кругом возможно Бог“» [161] и др.

фановым, наконец, использованием элементов орфографии и графики. Речь идет о «фонетическом» написании слов, шрифтовых экспериментах, сводящихся, впрочем, к использованию заглавных букв в духе футуристических книг десятых годов, потом — тбилисских изданий Терентьева или Ильи Зданевича. Из элементов, перспективных для позднейшего творчества Введенского, можно отметить семантически несоединяемые сочетания типа *рукомойники и паства.* В этих же текстах модели бессмыслицы, создаваемые путем подстановок, легко определяемых с помощью контекста, как, например, *комар здесь пеших не подточит* (вместо очевидного «*носа не подточит*»). Встречаются случаи нарушения грамматической правильности как во фразе *старенькая наша дедушка.* В мрачном бессолнечном мире этих стихотворений — среди гниющих досок, каких-то непонятных сломанных предметов, пахнущих керосином и плесенью,— обитают всевозможные — *мошенники голенькие*, *карлики*, *рожи мухоморинные*,— нищие духом существа, от которых протягивается нить к более поздним хармсовским «недочеловекам».

В следующей группе стихотворений 1925—1926 гг. и поэме 1926 г. *Минин и Пожарский* (№№ 133—136 и 2), подписанных *Чинарь-авторитет бессмыслицы*, указанные элементы зауми и графики постепенно уступают место более четкой ориентации на семантический эксперимент (декларация «ОБЭРИУ», в своей поэтической части, как уже говорилось, составленная Заболоцким в конце 1927 г., от зауми резко отмежевывается — Приложение VII, 24). Один из опытов в этом направлении — употребление словесных рядов, организованных в плане выражения, члены которых переходят в процессе порождения от некоторой первоначальной осмысленности к бессмыслице. Этот прием, имеющий большое значение в позднейшем творчестве Введенского, возникает у него именно в этот период и идет от низших языковых уровней и вне четкой дифференциации, как в случае заумных рядов (например, *зубр арбр урбр хлрпр крпр трпр*), не выходя за пределы согласованных форм слов типа *КУМА ФОМА петрА попА, туман тимпан веспасиан.* Роль порождающей матрицы в эволюции подобных рядов к бессмыслице может играть аллитерация, рифма, параллелизм любого рода и т. п. В наших примечаниях к текстам Введенского мы выделили довольно большое число таких моделей, иллюстрацией которых в позднейшем его твор-

честве может служить пример из *Четырех описаний* (№ 23):

Я сидел в своей гостиной,
я сидел в своей пустынной,
я сидел в своей картинной,
я сидел в своей старинной,
я сидел в своей недлинной
за столом.

Чаще всего первые члены таких рядов являются осмысленными, последующие же падают в абсурд. Такие модели, в предельных случаях приводящие, собственно, к семантическому распаду, имеют в поэзии Введенского концептуальное значение, дискредитируя устойчивые механизмы языка и обусловленного им сознания.

В стихотворениях этого периода, который Я. С. Друскин условно называет атематическим, он выделяет некую «абстрактную схему» или «скелет темы». Первое из них — *Галушка* (№ 133), где выявляются мотивы, определяющие все дальнейшее творчество Введенского, формулированные самим поэтом как «время, смерть и Бог». Стихотворение открывается своеобразным причитанием, вводящим тему смерти, «окончательности» времени (*не спит последний час*) и неизбежности эсхатологической катастрофы (*далекий чеха склеп / теперь плывет на нас / спасайся Арзамас... хрипит наш мир...*). Впервые в этом же стихотворении появляется, опять же в эсхатологическом контексте, слово *Бог*. Мотивы и образность этого круга текстов довольно постоянны и в остраненном виде включают разного рода национальные, социальные и исторические реалии. Функции этих реалий, предстающих в обессмысленном контекстами виде, смыкаются с основной функцией собственно бессмыслицы у Введенского, которая может быть определена как разрушение устойчивых представлений о мире и обусловленных моделей сознания. В этих стихотворениях Введенский продолжает развивать намеченные ранее семантические поиски, преимущественно в области столкновения элементов, несовместимых по смыслу — составляющих оппозиции (*брюхатая девушка, молча гаркнул*) либо, что интереснее, категориально разнородных (*мох и ботичелли, пасекой икает, можжевеловый карман, пениеголовый*).

В этих стихах Введенский тяготеет к созданию особого смыслового мира, приобретающего некоторую самостоятельность в его поэзии. Эффект бессмыслицы, как правило, порождается в этом и позднейших текстах благодаря

сочетанию семантических единиц без прямой связи в плане содержания, как, например, во фразах *трещотками брели музеи* или *обедают псалмы по-шведски.* Это заметно, в частности, на примере такого сочетания, как *слепая армия*, в сопоставлении с сочетанием *слепой городовой*: городовой, исполняющий свои обязанности, не может быть слепым с точки зрения здравого смысла, тогда как к «армии» «слепота» неприложима вообще, или разве только метафорически, чего здесь явно нет. Внутренняя семантическая замкнутость таких моделей бессмыслицы обнаруживается, в частности, в их принципиальной необратимости при попытках их возвести, с позиции здравого смысла, к некоторым исходным правильным (с этой позиции) фразам. Так, оказывается, что сочетание *шерстяные пузатые балерины* (*Елка у Ивановых*, № 30) не порождается попросту из некоторого высказывания, соответствующего принятым представлениям о балеринах, именно из-за элемента *шерстяные.* В самом деле, если здравый смысл не допускает, чтобы балерина была *пузатой*, то он уже никак не может предусмотреть, чтобы она не была *шерстяной.* Фраза: *нянька укладывает спать отца, превратившегося в детскую косточку* (№ 28) — принципиально отличается от семантически более «благополучной» фразы: «нянька укладывает спать отца, превратившегося в ребенка». Аналогичным образом предложение: *Тогда он сложил оружие и, вынув из кармана висок, выстрелил себе в голову* (№ 32) — несводимо ни к какой исходной семантически правильной фразе, не говоря уже о таком сложном приеме, как *лакей был в морде как ливрей* (№ 2). Такая несводимость, не допускающая непосредственной трансформации, и составляет отличительную особенность поэтического языка Введенского.

Собственно, важнейшим объектом критики Введенского являются самые свойства языка, его универсальное сомнение переходит на форму высказывания как таковую. Характерно в этой связи появление в стихотворении *ОСТРИЖЕН скопом Ростислав* (№ 135) имеющей сама по себе глубокие архаические корни вопросно-ответной формы, повышающей мерность поэтического пространства и также оказавшейся перспективной в дальнейшем творчестве Введенского (ср. хотя бы *Сутки*, № 27). Подобно тому, как бессмысленное объяснение — например, *день — это ночь в мыле* (т. 1, № 19) — ставит под сомнение возможность какого-либо объяснения вообще, так и бессмысленные ответы на осмысленные (либо тоже бессмыслен-

ные) вопросы (*это акушеркин шаг? / нет это верблюжьи гамаши* — № 135) как бы «ставят под вопрос» самую возможность порождения осмысленного (или представляющегося таковым) текста. Самое упоминание категории «объяснения», «изъяснения» влечет за собой распад коммуникаций — так, в *Галушке* (№ 133) немедленно вслед за словами *в течении лета изъяснился* следует заумь *зубр арбр урбр* и т. д., а в *Елке у Ивановых* (№ 30) в ответ на просьбу *всё объяснить*, мальчик, хотя и годовалый, но говоривший до этого чрезвычайно разумно, «впадает в детство» и начинает бессвязно лепетать.

Часто ответ делает невозможным самая форма вопроса, особенно при обсуждении ключевых вопросов жизни, смерти или времени, например, *куда умрешь? и что сожрешь?* (№ 14). Эти же особенности обнаруживаются на примере серий тавтологических вопросов, какие задают друг другу участники позднейших *Некоторого количества разговоров* (№ 29.1): *Я видел сумасшедший дом.— Что ты говоришь? Я ничего не знаю. Как он выглядит? — Выглядит ли он? Кто видел сумасшедший дом?* ⟨. . .⟩ *Такой ли он именно?* и т. д. Сходное значение имеют такие внутренне противоречивые или тавтологические высказывания, как *человек, который жил в собственном ногте* (№ 34); *скажи себе на ухо* (№ 30) и т. п., или же усечение придаточного предложения при сохранении синтаксических структур — *Задумался о том* (№ 29.10) или *Она прощалась так, что. Вот так* в последней пьесе Введенского «*Где. Когда*» (№ 32). Актуализация грамматических категорий, вообще характерная для поэтического языка, доходит у Введенского до нарушения их грамматической правильности. Примеры в этой группе текстов весьма многочисленны. Заслуживает внимания настойчивое подчеркивание синтаксической структуры бессмысленного предложения, особенно в тавтологических (снова) высказываниях типа: *Если я и родился, то я тоже родился; если я и голова то я тоже голова* и т. д (№ 8). *Когда он приотворил распухшие свои глаза, он глаза свои приоткрыл* («*Где. Когда*», № 32) или же в таком предложении, как: *А перед ним утес, / который чем овес спасет, / тем был и титулован* (№ 2). Подчеркнутая грамматическая правильность таких предложений тем более выявляет их семантическую неправильность и логическую абсурдность. Представляется, что, дискредитируя механизмы языка, Введенский ставит опыт, призванный исследовать возможности детерминированного сознания, и стремится не

столько к восстановлению его нормальных функций, сколько к изучению их состоятельности в более глубоком плане. Однако Введенский идет гораздо дальше, создавая с помощью разрабатываемого им поэтического языка собственный мир, собственную, если можно так выразиться, внекатегориальную систему,— мир, в котором время (и всё, что во времени) предстало бы «освобожденным от оков языка» [4]. Приведем в этой связи некоторые дальнейшие замечания О. Г. Ревзиной, которая пишет:

«У меня создалось впечатление, что Введенский — интуитивно или сознательно — отталкивался от следующего комплекса идей: язык и то, что создается с помощью языка, не должен повторять информацию, поступающую к нам от любезно предоставленных нам природой органов чувств: зрения, слуха, осязания и т. д. Искусство, воспроизводящее в языковой форме те же комплексы ощущений и представлений, которые мы получаем через другие каналы информации, не есть настоящее искусство. Вспомним, что такой же подход в живописи был свойственен В. Кандинскому, который специально подчеркивал, что живопись, воспроизводящая то, что мы видим, мертва, она лишена смысла и не затрагивает души людей, на нее взирающих. Таким образом, Введенский очень высоко ценил роль языка как особого средства коммуникации. Что же дает нам это средство? В нем самом, в человеческом языке скрыто не только тривиальное отображение форм жизни, заданных нашим восприятием ее, но в нем скрыты и новые формы, которых мы не знаем и не представляем их, и они-то, эти новые формы, и есть истинное искусство, дающее возможность полноценно использовать язык как средство познания, воздействия и общения. Чтобы эти новые формы обнаружить, мы должны выявить те правила, которые управляют тривиальной поэзией, отказаться от них и открыть таким образом пространство для нового миросознания. Надо перестроить, например, правила отрицания. В нашем привычном языковом механизме почти не существует отрицательных сущностей. Не читать, не говорить, не понять — это лишь указания на несуществование соответствующих действий. Для Введенского же «не понять» — это положительное понятие, смысл которого должен быть раскрыт. Мы должны отказаться от тех сочетаемостей живого и неживого, действий и объектов, которые заданы нам формами обыденного сознания. Лишь тогда — вне привычных глагольных управлений, вне заданного для каждого объекта способа действий и состояний — мы сможем частично проникнуть в иной, созданный самим языком и отвечающий, возможно, внутренним потребностям души человека, новый мир» [5].

Эти замечания, как нам кажется, отчасти объясняют направление эволюции творчества Введенского в отношении бессмыслицы: если в его ранних произведениях бес-

---

[4] Ревзина О. Г. Качественная и функциональная характеристика времени в поэзии Введенского [195].

[5] Из письма Я. С. Друскину от 26 июля 1974 г. Благодарим О. Г. Ревзину за любезное согласие процитировать это письмо.

смыслица ощущается как нарушение привычных семантических связей, то в более поздних она воспринимается уже как способ фиксации более глубокого и точного смысла. Характерным образом Я. С. Друскин приводит высказывание Введенского, считавшего себя в поэзии «предтечей», о том, что применительно к искусству следует говорить не «красиво — некрасиво», а «правильно — неправильно».

Некоторый свет на поэтическую функцию таких связей бросают некоторые высказывания Введенского в «Разговорах» Липавского о том, что он «посягнул на понятия», на исходные обобщения: «Я усумнился, что, например, дом, дача и башня связываются и объединяются понятием здание. Может быть, плечо надо связывать с четыре... И я убедился в ложности прежних связей, но не могу сказать, какие должны быть новые». Подобным образом в письме Хармсу из курской ссылки Введенский пишет: «Получил твое умное, в том смысле, что глупое, письмо. Потом вот еще какой ты неграмотный — разве слово „непременно" пишется так, как ты его пишешь? Ты его пишешь так: „вчера я гулял",— ну что в этом общего со словом „непременно". Слово „непременно" пишется так: однажды; потом семерка, потом река...»

В произведениях 1927—1928 гг.— *Седьмое стихотворение* и *На смерть теософки* (№№ 3 и 4) появляются особенности, наиболее полно развитые в последующие годы. Период 1929—1930 гг., в отличие от предыдущих хорошо представленный, можно считать началом зрелого творчества Введенского. В стихотворениях этого времени (№ 5—18, 1929—1930) происходит оформление поэтического универсума Введенского. Этот универсум, имеющий космическую протяженность в звездах и небесах, заключает всю землю с ее морями, реками, горами, покрытую травами, кустарниками и деревьями и населенную животными (среди них, в частности, значимые и у других поэтов круга Введенского — Заболоцкого с его «Школой жуков», Олейникова с его знаменитым «Тараканом» — насекомые; прослеживаются связи этих мотивов с поэзией капитана Лебядкина у Достоевского — см. № 7 (т. 1) и примеч.). Все участники этого *собранья мирового* (№ 22), одушевленные и неодушевленные, воспринимаются Введенским, так сказать, sub specie temporis. Речь не идет, однако, попросту о том, что они существуют, как и всё,

во времени,— они являются самим временем, его интимным выражением и воплощением — *и звери те же часы* (№ 19, т. 1, с. 139),— *звери время сидит над вами. Время думает о вас, и Бог* (№ 34). Точно так же герой последнего произведения Введенского принимает деревья за минуты, а дубы спрашивают его, *который час* (№ 32); постоянно связываются со временем кусты (кустарники). Точно так же отождествляется со временем море (*море время сон одно* — № 16). Природа этого мира, существующего во времени (*Всё это временно у нас* — № 29.1) и являющегося самим временем, обрекает его на *худую жизнь* в состоянии распада и неприкаянности:

нету крова нету дна
и вселенная одна
(*снег лежит...*, № 12)

мир немного поредел
и в пяти шагах предел
(*Зеркало и музыкант*, № 10)

Такое состояние мира определяется его богооставленностью, безраздельно предающей его во власть времени:

Деревья с глазами святых
качаются Богом забытые
(*Кругом возможно Бог*, № 19)

Бог Бог где же ты
Бог Бог я один
между слов держат кусты
ходят венчики картин
(*Суд ушел*, № 18)

Проблема значения мира, любого его феномена [6] и понимания их постоянно ставится в поэзии Введенского. Мотивы установления значения, выяснения смысла, понимания-непонимания, пронизывающие такие стихотворения этого периода, как *Две птички...* (№ 9) или *Значенье моря* (№ 16), в позднейшем произведении *Потец* (№ 28) приобретают сюжетообразующую роль — оно целиком строится на выяснении значения этого слова.

Человек

...ищет мысли в голове
чтоб всё понять и объяснить
(*Зеркало и музыкант*, № 10)

Но мир, который существует во времени, и сам есть время, непостижим с помощью мысли, ибо, как утвержда-

---

[6] Ср., в соположении с мотивом времени: *Перед каждым словом я ставлю вопрос: что оно значит, и над каждым словом я ставлю показатель его времени* (№ 34 — Приложение I).

ет Введенский в неоконченном трактате, за которым закрепилось условное название «*Серая тетрадь*», *наша человеческая логика и наш язык не соответствует времени ни в каком, ни в элементарном, ни в сложном его понимании. Наша логика и наш язык скользят по поверхности времени* (№ 34). Тогда *непонимание времени и*, как следствие, *всего существующего* есть шаг к некоторому его пониманию (Там же). Это проясняет гносеологическую функцию бессмыслицы у Введенского, с одной стороны, как дискредитирующей «нашу человеческую логику и наш язык», критикующей концептуальное восприятие человеком мира [7], с другой — являющейся шагом в то, что он называет *широким непониманием* — необусловленным взглядом на мир вне детерминированных механизмов сознания.

Постижение мира через мысль вносит в него категории *измерения* (№ 3), *численности* (№ 8), *числа* (особенно в стихотворении *Пять или шесть*, № 8 и passim). Так, море, само являющееся временем (№ 16), при попытке установить его значение (*Значенье* (!) *моря*, ниже — *и море ничего не значит*), наполняется *числами* (*и море также круглый нуль... оно покорно тем же числам* — № 17) и *категориями*:

и вижу сотни категорий
как рыбы плавают в воде

Человек веселый Франц меряет звезды (№ 11). Народы меряют землю (№ 19, т. 1, с. 147), *неумный человек заносит* результаты измерений *в таблицы* (Там же), или *человек находит части он качается от счастья* (№ 18). *Частица, часть* — еще одно ключевое слово Введенского — мир *рассыпается*, начинает *мерцать* (№ 19), *рассекается* (№ 24) и *дробится*:

Не разглядеть нам мир подробно,
ничтожно все и дробно.
Печаль меня от этого всего берет
(№ 23)

Человеческие мысли, будучи не в состоянии охватить мир, выходят из головы и начинают вести самостоятельное, независимое от человека существование: *мысли кра-*

---

[7] Выше уже говорилось о «распаде коммуникаций», следующем немедленно за словами со значением объяснения. Толкования словаря – по Введенскому – пример нелепости: *и время стало как словарь / нелепо толковать* (№ 6).

дутся в могилу (*Кончина моря*, № 17); *мысли мысли не мешаю / вам пастися между тем* — говорит Кант в *Зеркале и музыканте* (№ 10).

Тема кризиса, неадекватности и вообще необходимости пресечения дискурсивного мышления реализуется в одном из сквозных мотивов поэзии Введенского — мотиве безголовости: *Нам больше думать нечем — у него отваливается голова* (№ 24, см. ниже).

Категории понимания, установления значения через мысль противостоит загадочное понятие *превращения* слова — орудия мысли — *в предмет*:

и слово племя тяжелеет
и превращается в предмет

(*Две птички...*, № 9)

— что таинственным образом связывается с категорией окончательного *превращения предметов* — эсхатологического конца мира, в котором происходит его воссоединение с Богом. В этом взгляде проясняется значение для Введенского смерти, как наиболее окончательного (и потому единственно реального) из всех событий:

здесь окончательно
Бог наступил
хмуро и тщательно
всех потопил

(№ 14)

Эсхатологические концовки определяют большинство произведений этого периода, причем они начинают связываться уже не непосредственно с самой смертью, а с неким засмертным существованием (*человек веселый Франц...*, № 11). Такая «двуступенчатая эсхатологическая ситуация» четко оформляется в следующей по времени за этой группой произведений поэмой *Кругом возможно Бог* (№ 19), о которой надо сказать подробнее.

Поэма, написанная в 1931 г., знаменует, вместе с пьесой *Куприянов и Наташа*, новый этап творчества Введенского. Более ранней поэтике нанизывания повторяющихся мотивов здесь противопоставляется поэтика сюжетообразующая. Меняется самое оформление текста — Введенский обращается с этого момента к нормативной пунктуации, более соответствующей этой новой поэтике.

Поэма открывается таинственной сценой «вознесения цветов» (примыкающей к мировой традиции «Пролога на небесах»). Сюжет ее — посмертное странствие героя (в данном случае — казненного) — обнаруживает отдален-

ную связь с имеющим глубокие корни в европейской литературе жанром запредельного хождения:

Спустите мне, спустите сходни,
Пойду искать пути Господни.

«Тот свет», вопреки ожиданиям Фомина, сам по себе мало отличается от этого (— *Не затем умирал, чтобы опять все сначала*). Его смерть — это еще только первая ступенька на путях Господних, хотя она уже и обнаруживает настоящее имя Фомина, до того обозначавшееся буквой *Эф*. В своем посмертном странствии он попадает то на собрание мировых пошляков у Стиркобреева, то к ненасытным стареющим красавицам (эротическая тема специально разрабатывается Введенским в *Куприянове и Наташе*). Все это говорит о характерной для поэтического универсума Введенского, уже знакомой нам определенно двуступенчатой эсхатологической модели, реконструируемой также из других его произведений. Согласно этой модели, естественная смерть еще не вырывает человека из царства обусловленности и времени (— *Неужели время сильнее смерти? — Куприянов и Наташа*). Словами Фомина:

...в нашем посмертном вращении
спасенье одно в превращении.

Настоящее огненное преображение этого мира (*превращение предметов*), которое составляет также тему таинственного более позднего стихотворения *Гость на коне* (№ 22) и предсказано еще в начальном диалоге Эф с летающей Девушкой, наступает только с вмешательством Бога:

Тема этого событья
Бог посетивший предметы. Понятно.

Огненное преобразование мира, *накаляемого Богом*, есть *новое царство, особый рубикон*,— это *хуже чем сама смерть, перед этим все игрушки*. Состояние же мира до Божественного вмешательства, когда Бог отсутствовал или молчал — *Богиня Венера мычит. / А. Бог на небе молчит* (ср.:

Деревья с глазами святых
качаются Богом забытые.
Весь провалился мир.
Дормир Носов, дормир),

— мира, который понемногу *проваливается* или *рассыпается*, и есть настоящее царство смерти, на троне которого

восседают *гордые народы*, пришедшие затем, чтобы *мерять землю* (однако лишь через ее отражение в зеркале), и провозгласившие человека *начальником Бога*. Их апологии дискурсивного мышления (*все предметы, всякий камень... занес в свои таблицы / неумный человек*) и антропоцентрического утилитаризма (*— Если создан стул, то зачем? Затем, что я на нем сижу и мясо ем*), Фомин сначала пытается противопоставить картину необусловленной реальности:

Господа, господа,
а вот перед вами течет вода,
она рисует сама по себе.

Подобно Иову, Фомин прозревает окончательно лишь после преобразившего мир Божественного посещения, оставившего от гордых научных представлений народов только *кончики идей* в клюве воробья, и его последняя молитва есть признание абсолютного монизма: *Быть может только Бог.*

Поэтику Введенского здесь по-прежнему определяет отношение к формам мышления, выражающим себя в языковых моделях детерминированного сознания. Неукладываемость действительности в рамки таких моделей порождает знаменитый эффект бессмыслицы, одна из функций которой у Введенского состоит в дискредитации и разрушении этих моделей. Так, какое-нибудь объяснение смерти через тавтологическую фигуру *смерть это смерти еж* лишь обнаруживает невозможность самого ее объяснения в рамках дискурсивного мышления. Генезис бессмыслицы хорошо прослеживается во фрагментах поэмы, связанных с трактовкой времени — начиная от первого на эту тему диалога Эф с Девушкой (*Да знаешь ли ты, что значит время*?). Даже часы, которые пытается *отравлять* Фомин, отвечают ему волшебными разговорами, один из смыслов которых заключается именно в их «непонятности». «Поэтика бессмыслицы» Введенского реально обнаруживает «неукладываемость мира» в рамки обусловленного сознания, и в этом, наряду с ее деструктивной функцией, ее главное содержание:

Горит бессмыслицы звезда,
она одна без дна.
Вбегает мертвый господин
и молча удаляет время,

— такими строками завершается поэма.

Кругом возможно Бог — это своего рода путеводитель по моделям бессмыслицы в поэтике Введенского. Как и

прежде, эффект бессмыслицы обычно возникает в поэме в результате сочетания категориально различных поэтических элементов. В самом простом случае, несочетаемость их выявляется с позиций здравого смысла (Эф отрубают голову *веревочным топором*). Однако семантический универсум Введенского обладает, как уже отмечено, известной независимостью, и критерий порождающей бессмыслицу семантической несоединимости чаще всего не является чисто логическим, как в сочетании типа *ходи говорю шепотом* или *двухоконная рука*. В других случаях Введенский создает модели бессмыслицы методом подстановок, как во фразе типа *Буду пальму накрывать*, где слово *пальма* очевидным образом подставлено вместо слова «стол». В более общем плане по этому методу строятся многочисленные модели бессмыслицы, структурно организованные по какому-либо формальному признаку, как перечисление (например, семантически разнородные *звери чины и болезни / плавают как линии в бездне*), рифма (например, ответ: *здравствуй море* на *здравствуй Боря*, или ответ *нет, Стиркобреев, это я. Паралич* на вопрос *Кто это? Петр Ильич?*) и т. д. Точно так же к осмысленному элементу высказывания добавляется бессмысленный, дискредитирующий все высказывание в целом: *Я приходил в огонь и в ярость / на приближающуюся старость*. Тот же прием употребляется и в бóльших фрагментах, например, между двумя «осмысленными» предложениями: *Как? Как ты посмел. / Я тебе отомщу* и *Он думал: не спущу / я Стиркобрееву обиды* вставляется бессмысленное добавление: *В его ногах валялся мел*. В других случаях Введенский добивается эффекта бессмыслицы за счет лишь небольшого семантического сдвига в сочетаниях типа: *баснословный полет* (летающей девушки), *бесценная толпа*, в обращении к ней царя, его же обращение к палачу: *бонжур палач* или в словах Софьи Михайловны: *Я вас люблю до дна* (с их — снова — эротическими обертонами) — во всех этих примерах на месте семантически отмеченных элементов ожидались бы их семантически нейтральные эквиваленты. А в таком примере, как *Во мне не вырастет обида / на человека мертвеца*, определенный эффект бессмыслицы достигается лишь за счет высказывания от первого лица будущего времени совершенного вида и в отрицательной форме идиомы, которая употребительна скорее в третьем лице прошедшего, несовершенного и в положительной форме. Еще один прием — обессмысливание через конкретизацию, путем при-

ведения неподходящих деталей. Так, нищий жалуется на то, что он и голоден, и не одет словами: *нет моркови, нет и репы. / Износился фрак.* Точно так же, восхваляя ум Софьи Михайловны, Фомин ей говорит, что ее *речи — это книжки писателя Анатоля Франса.* Наконец, обессмысливание может достигаться за счет введения разного рода детерминативов, как *вот* в обращенных к Софье Михайловне словах Фомина: *Вот как я счастлив.* При этом не будем забывать, что, идя в своей критике языковых механизмов, через которые выражает себя обусловленное сознание, по пути семантического эксперимента, Введенский добивается необычайной выразительности своего поэтического языка, конструируя через него свой уникальный поэтический универсум — свою собственную внекатегориальную поэтическую реальность.

Одновременно с поэмой *Кругом возможно Бог* Введенский пишет пьесу *Куприянов и Наташа* (№ 20), в которой наиболее последовательно и полно обнаруживается намеченная в поэме антиэротическая тема[8]. Мы уже приводили ключевое высказывание Введенского о том, что его интересуют в искусстве три темы — *время, смерть* и *Бог.* В *Куприянове и Наташе* эти сквозные темы его творчества предстают как бы sub specie cupiditatis.

В *Куприянове...*, при сохранении установки на поэтическое исследование языкового выражения, Введенский, может быть, обращает критику непосредственно на механизмы сознания, выражающие себя не исключительно через язык. Одним из таких устойчивых механизмов является эрос, составляющий главную тему произведения. Слепой эрос, как наиболее сильная форма стремления к обладанию, хотя и обращен на другую личность, при этом не только внеличен,— Куприянов путает в начале имена *своей дорогой женщины Наташи,* называя ее *Соней* и *Марусей* (ср.: *любовь камней не состоялась* — Наташа),— но возвращает героев назад в царство природы, уподобляя их, словами Куприянова,— *судакам* и в конце концов превращая Наташу, в соответствии с известной фольклорной трансформацией, в *дерево,* его же полностью растворяя в *одиноком наслаждении природы.*

---

[8] О глубинной мотивировке обэриутской антиэротики см. во вступительной статье Л. Флейшмана к изданию «Стихотворений» Николая Олейникова [220]. См. также: Мейлах М. Несколько слов о «*Куприянове и Наташе*» [158; 159].

Отождествляя себя с желанием, сознание полностью себя им обусловливает, порождая время, от которого становится в зависимость. Тема времени не только эксплицирована в произведении — его сюжетные (постепенный strip-tease и столь же монотонное обратное ему одевание героев) и языковые (выдержанность в формах несовершенного вида) особенности подчеркивают концентрированность на разворачивании во времени, вплоть до опять-таки неокончательной (*сейчас для них наступит долгий сон*) — трансформации Наташи:

Гляди, идиот, гляди
на окончания моей груди.
Они исчезают, они уходят, они уплывают...

В этом адском (Куприянов дважды: *возможно, что мы черти*) состоянии дурной бесконечности ничто не окончательно — даже смерть.— *Неужели время сильнее смерти?* — спрашивает Куприянов. Это заставляет нас снова вспомнить о двуступенчатой эсхатологии Введенского, для которого конец времени наступает только с вмешательством Бога. Подобное крайне интересное сочетание эротических (по существу — антиэротических) мотивов со сложной эсхатологической иерархией встречается в любовных сценах поэмы Введенского *Кругом возможно Бог*, где Эф в своем посмертном странствии, предшествующем окончательному *превращению предметов* вместе с концом *мира, накаляемого Богом*, последовательно встречается с Софьей Михайловной, Венерой, которая *сидит в своей разбитой спальне и стрижет последние ногти*, а затем с Женщиной и Девушкой. Аналогичное соединение тех и других мотивов (еще один пример — речи *Кумира* из *Четырех описаний*, № 23) в какой-то мере представлено уже в одном из первых значительных произведений Введенского — *Минин и Пожарский* (№ 2,— Греков, Варварова).

Заключенные в *Куприянове и Наташе* религиозные импликации многоступенчаты и многообразны. Это, в наиболее общем плане, самое отождествление через эрос героев с противопоставленным Царству Благодати (*мы здесь одни да на иконе Спас*) царством природы, в которой они растворяются с восходом солнца. С темой природы сближен один из существенных мотивов произведения — *Стояла ночь. Была природа./Зевает полумертвый червь*,— представляющий собой восходящую к последнему стиху книги пророка Исайи евангельскую реминисценцию (Марк. 9. 46—48); выше: *И шевелился полумертвый червь* (дважды); *дремлет полумертвый червь; зевает полумертвый*

червь (существенно и сочетание с этим образом мотивов огня).

Но миру эроса как эготического обладания (в этом плане закономерно заключительное сведение эротики в *Куприянове и Наташе* к раздельному самоудовлетворению героев) противостоит, по крайней мере косвенно, еще одна таинственная категория, о которой говорит Куприянов:

О природоведение, о логика, о математика, о искусство,
не виноват же я, что верил в силу последнего чувства.

Включение искусства в один ряд с точными и естественными науками согласуется, как кажется, с очевидной установкой поэтов круга Введенского на искусство антиэмоциональное. Противопоставление искусства чувству у Введенского с большей, однако, последовательностью выражено в его более раннем *Ответе богов* (№ 5):

выньте душу из груди
прибежал конец для чувства
начинается искусство.

Переоценка такого противоположения начинается, как представляется, именно в *Куприянове и Наташе*. С загадочной категорией *последнего чувства* в более позднем творчестве Введенского мы встречаемся постоянно. Так, в короткой пьесе *Потец* (№ 28, 1936—1937), по существу, воспроизводящей ту же «двойную эсхатологическую ситуацию», читаем: *И пока она* (т. е. нянька.— *М. М.*) *пела, играла чудная, превосходная, всё и вся покоряющая музыка. И казалось, что разным чувствам есть еще место на земле*. Подобную же ситуацию встречаем мы и в последнем произведении Введенского, известном под условным названием «*Где. Когда*» (№ 32, 1941), где после смерти героя происходит *прощание всех с одним. Рыбы и дубы подарили ему виноградную кисть и небольшое количество последней р а д о с т и*. Наконец, в вариантах *Элегии: в пустом смущенье ч у в с т в а прячем...* (№ 31, 194). Можно только заметить, что всякий раз эта загадочная категория вводится с какими-либо ограничениями (*...не виноват же я, что верил... и казалось, что... есть еще место на земле... небольшое количество ... прячем*); ср. в этой связи анафорическое повторение *Мне ж а л к о что я не...* в одноименном стихотворении (№ 26, 1934).

В *Куприянове и Наташе* категория *последнего чувства* может быть противопоставлена по крайней мере тем чувствам отвращения, тошноты и скуки, которые на протяжении всего произведения непрестанно высказываются ге-

роями и которые заставляют вспомнить вообще напоминающую во многом *Куприянова...* 6-ю картину *Ёлки у Ивановых* (№ 30): лесоруб Федор, после того как ложится «не с той» служанкой, ей говорит: *Мне скучно с тобой. Ты не моя невеста. Ты мне чужая по духу. Я скоро исчезну словно мак... у меня страшная тоска. Я скоро исчезну словно ночь. Последнее чувство, последняя радость* — не есть ли это противоположная эготическому слепому эросу бескорыстная незаинтересованная любовь, *звезда* Куприянова?

В примечаниях к пьесе приводятся материалы, из которых явствует, что пьеса была написана Введенским очень скоро после того, как он разошелся с Т. А. Липавской. Представляется, что эти биографические обстоятельства чрезвычайно значительны, в частности, в том отношении, что корректируют высказанные выше соображения о категории «чувства» у Введенского, о пересмотре им прежних резко антиэмоциональных установок. Я. С. Друскин указал в этой связи на возможную аналогию с некоторыми эстетическими высказываниями Хармса, в частности, выраженными им в формуле «арбуз—дыня—арбуз» (т. е. дыня лучше, чем арбуз, но самый лучший арбуз снова лучше дыни). Этой формулой Хармс пользовался для выражения идеи о том, что неэмоциональное искусство выше, чем эмоциональное, но самое высшее искусство — снова эмоционально, хоть это уже и «эмоции» иного порядка.

Стихотворения, написанные в период между 1930 и 1934 гг. (а скорее всего, между возвращением из ссылки в 1932 г. и 1934 г.), принадлежат к жемчужинам лирики Введенского. Это прежде всего полилогический *Мир* (№ 21) со знаменитым абсурдирующим эпилогом:

На обоях человек,
а на блюдечке четверг

— и, по-видимому, следующий за ним магический *Гость на коне* (№ 22) с его таинственным образом апокалиптического всадника, появляющегося во многих произведениях Введенского — от *Ровесника* из *Ответа богов* (№ 5, где в это слово заложено значение «вестника») и *Человека на коне* из *Святого и его подчиненных* (№ 13), где оба выступают в связи с мотивом окна, в поэзии Введенского

и Хармса[9] наделенного семантикой «выхода в иной мир» (см. примеч. к № 5),— и до *бронзового коня*, на котором сидит умерший отец в пьесе *Потец* (№ 28), там же стихи:

Иноходец
С того света
Дожидается рассвета.

В этом стихотворении, пронизанном мотивами «перевернутости», «обратности», «зеркальности», образ всадника, с его традиционной семантикой посредника между двумя мирами и т. п., выглядит, помимо прочего, необъяснимым предвосхищением физических гипотез позднейшего времени — зеркальпой симметрии микромира, существования антимиров. Мотивы зеркальности, в метафизическом осмыслении разрабатывавшиеся в новом искусстве от Льюиса Кэрролла до Кокто, положены в основу *Зеркала и музыканта* (№ 10) Введенского, а также представлены в нескольких других произведениях,— например, Врач, целящийся в зеркало в *Ёлке у Ивановых* (№ 30, картина 5), купцы, глядящие на женщину *как в зеркало* в *Разговорах* (№ 29, 8); тема зеркальности, в ее сочетании с мотивом обратности, встречается в эсхатологической концовке поэмы *Кругом возможно Бог* (№ 19): *Мы бедняк, мы бедняк/ в зеркало глядим* и, особенно, *грохочет зеркало на обороте* (т. 1, с. 150). Мотивы обратности, имеющие глубокие корни в чинарско-обэриутском мироощущении, а в поэзии Введенского — концептуальные следствия, подключают тему времени — главную тему его творчества — к мифологеме «вечного возвращения». Мотивы эти вербально выражены в нескольких более ранних или того же времени произведениях:

я вижу ночь идет обратно
(*Факт, теория и Бог*, № 14);

чтобы было всё понятно,
надо жить начать обратно
(*Значенье моря*, № 16) [10];

мы видим лес шагающий обратно
стоит вчера сегодняшнего дня вокруг
(*Приглашение меня подумать*, № 25).

---

[9] Окно — один из ключевых мотивов Хармса (например, «Окно», «Окнов и Козлов» и мн. др.). Строка *я везу с собой окно* из *Ответа богов* (№ 5) выписана им в записной книжке № 16.

[10] Мотив «жить наоборот» встречается, применительно к самому Введенскому, в обращенных к нему стихах Заболоцкого: «Ты что же это, дьявол, живешь как готтентот, ужель не знаешь правил, как жить наоборот? (Приложение IX, 3).

О глядящем как эхо, с *медалью на спине* всаднике в *Госте на коне* сказано:

Он обратною рукою
показал мне — над рекою
рыба бегала во мгле,
отражаясь как в стекле.
. . . .
Ко мне вернулся день вчерашний
(№ 22)

Чрезвычайно интересно, что на уровне «поэзии грамматики» мотив обратности вводится здесь фразой: *Боль мою пронзила/кость* — с инверсией при морфологически невыраженном дополнении. В более широком плане мотивы перевернутости, обратности, инвертированности представлены у Введенского на самых разнообразных уровнях. Упомянем такие образы, как *орел* из «*Ковра-Гортензии*» (№ 26):

которому на ум взбрёл
человек, наблюдающий аршины,

«старшие» дети из *Ёлки у Ивановых* (№ 30), ведущие себя как младшие (*Дуня Шустрова, девочка 82 лет*, с ее репликой: *Я буду прыгать вокруг. Я буду хохотать; Володя Комаров, мальчик 25 лет* просится в уборную,— карт. 9), и наоборот (годовалый резонер *Петя Перов*, в частности, говорит: *Я самый младший — я просыпаюсь раньше всех* — карт. 7). На уровне порождения текста мотив обратности реализуется в характерных для многих произведений, окаймляющих повторах (например, *Мне жалко, что я не зверь* — № 26; *Сутки* — № 27; *Потец* — № 28; «Урок зверей» из *Ёлки у Ивановых* — № 30, карт. 2),— этот прием эксплицирован в строющемся таким образом *Последнем разговоре* (№ 29. 10) в повторяющемся, опять-таки, мотиве окруженности, обсаженности (цветами и т. д.). Упомянем также характерный архетипический мотив оглядки, приуроченный Введенским к теме времени: *Но тут мы взяли все и обернулись на спину то есть назад, и мы увидели тебя дорога, мы осмотрели тебя путь...* («*Серая тетрадь*», № 34); сходный мотив в *Четырех описаниях* (№ 24), где по поводу неких таинственных *ни пауков и ни ворон* говорится:

в секунду данную оне
лежат как мухи на спине.
В другую боком повернутся,
поди поймай их, они смеются
(Т. 1, с. 165)

Мотивы обратности интимно переплетаются у Введенского с эсхатологической категорией превращения предметов, которой заканчивается поэма *Кругом возможно Бог* (№ 19),— категорией, представленной у Введенского повсеместно (отошлем хотя бы к трансформациям в стихотворении *Больной который стал волной* (№ 7), резюмированным стихом *и всё вообще переменилось*). Особого внимания среди этих превращений заслуживает категория *превращения слова в предмет*, вписывающаяся в широком контексте аналогий, помимо своего философского и поэтического смысла, в эстетику авангарда, как ее одновременно декларировали в 1913 г. и футуристы, с их (анти)эстетикой «слова как такового», и акмеисты, с пресловутой розой, которая «у акмеистов опять стала хороша сама по себе своими лепестками, запахом и цветом»[11],— и как она формулировалась, с настойчивым соположением слова и предмета, в «манифесте» ОБЭРИУ. Впервые категория *превращения слова в предмет* эксплицирована у Введенского в стихотворении 1929 г. *Две птички, горе, лев и ночь* (№ 9), где *слово племя* (до того игравшее с барыней в ведро в стакане, что в руке у носящегося по морю тушканчика,— птички тщетно пытаются выяснить *значение* этой игры) —

...слово племя тяжелеет
и превращается в предмет

— причем происходит это в связи с появлением в стакане ночи,— т. е. в связи с категорией времени,— вводящей завершающую стихотворение эсхатологическую мотивировку. В менее эксплицированной форме категория *превращения слова в предмет* присутствует в стихотворении 1934 г. *Мне жалко что я не зверь...* (№ 26), о котором Введенский говорил, что это стихотворение — философский трактат:

и тут за кончик буквы взяв,
я поднимаю слово шкаф,
теперь я ставлю шкаф на место,
он вещества крутое тесто.

(Т. 1, с. 184)

Надо отметить среди прочего особое метапоэтическое значение этого отрывка: слово *шкаф* — ключевое слово обэри-

---

[11] См.: Крученых А. Декларация слова как такового. СПб., 1913; Городецкий С. Некоторые течения в современной русской поэзии // Аполлон. 1913. № 1. С. 49.

утских лозунгов («искусство — это шкап»), материализованное в знаменитом «центральном шкапе», на котором во время обэриутского вечера в Доме печати сидел Хармс и из которого выходил на сцену Введенский (шкаф этот оставался от постановки Игорем Терентьевым на сцене Дома печати гоголевского «Ревизора»); наконец, в записи Хармса 1930 г. упоминается статья «Шкап и нуль» или «Ноль и шкап»,— возможно, первоначальное название его трактата «Нуль и Ноль» (записная книжка № 18). Шкаф присутствует среди трансформируемых предметов и в *Госте на коне* (№ 22):

Я услышал, дверь и шкап
сказали ясно:
конский храп.

Однако в этом тексте, с его доминирующим мотивом зеркальной отраженности, в обратном отражении выступает и мотив *превращения слова в предмет* — как *опыт*

превращения предмета
из железа в слово, в ропот,
в сон, в несчастье, в каплю света,

— т. е. последовательной и радикальной дематериализации предмета, вписывающейся в общую эсхатологическую установку произведения.

В связи с трансформациями, постигающими *слово шкаф*, нам хотелось бы коснуться еще одного «чинарского» слова с его фонетической и этимологической отмеченностью как тюркоязычного заимствования, а именно слова *колпак*, которое дважды встречается у Введенского: в одном из наиболее заумных отрывков пьесы *Потец* (№ 28):

Куклы все туша ***к о л п а к,***
Я челнок челнок челнак,

и в окончании *Разговора купцов с баньщиком* (№ 29.8):

Б а н ь щ и к. *Одурачили вы меня, купцы.*
Д в а к у п ц а. *Чем?*
Б а н ь щ и к. *Да тем что пришли в колпаках.*
Д в а к у п ц а. *Ну и что ж из этого. Мы же это не нарочно сделали.*
Б а н ь щ и к. *Оказывается, вы хищники.*
Д в а к у п ц а. *Какие?*
Б а н ь щ и к. *Львы или тапиры или аисты. А вдруг да и коршуны.*
Д в а к у п ц а. *Ты баньщик догадлив.*
Б а н ь щ и к. *Я догадлив.*

Просвечивающей здесь мотивировке *колпака* как д у р а ц к о г о (*Одурачили вы меня*) противостоит мотив до-

гадливости баньщика, которая позволила ему увидеть за этими колпаками — вариантами шапки-невидимки — таинственную сущность персонажей, обоснованную в знаменитой *Поясняющей мысли* в начале *Разговора седьмого*; в полном соответствии с фольклорными моделями купцы, пришедшие в колпаках, одурачивают (околпачивают) баньщика, выдавая себя за нечто низшее, чем на самом деле [12]. Маскарадная (см. соображения Я. С. Друскина в примеч. к этому *Разговору* — т. 1; — укажем также на многократно повторенный мотив одевания-раздевания) обстановка бани превосходно согласуется с карнавализующей — хочется сказать: переворачивающей — коннотацией этого слова в текстах и «литературном быту» чинарей-обэриутов. Упомянем прежде всего опять-таки запись Хармса, сделанную осенью 1928 г. среди заметок к одному из предполагаемых вечеров ОБЭРИУ, который должен был быть «в пиджаках или в колпаках» (записная книжка № 14). Интересно, что в «пёстрые колпаки» одевает И. Бахтерев действующих лиц (рабов) в написанной им в 1948 г. «Древнегреческой размолвке» (размолвка — между трагиком Лутоном и поэтом Фивием, которого первый убивает),— в тексте водевиля персонажи появляются «в полосатых тогах и, в каких положено, колпаках». Рядом со словом *чинарь* слово *колпак* соседствует в строфе обращенного к Введенскому стихотворения Хармса:

Но со мной чинарь Введенский
ехал тоже как дурак
видя деву снял я шляпу
и Введенский снял колпак
(Приложение IX, 5)

Существенна его метапоэтическая коннотация, просматривающаяся уже и в приведенной строфе (Введенский для Хармса поэт par exellence, в записных книжках он называет его, наряду с Хлебниковым, одним из своих учителей), однако эксплицированная в строках «эй душа колпак стихов» и «вижу я стихов колпак» из стихотворения «Разговоры за самоваром» (1930) [13] и в еще бо́льшей степени в романе близкого к чинарям, впоследствии обэриута, К. Вагинова «Козлиная песнь», где «неизвестный поэт» говорит о заумниках (несомненно, членах туфановской

---

[12] О подобном одурачивании как смеховой форме разоблачения в рамках перевернутого мира см.: Пропп В. Я. Проблемы комизма и смеха. М., 1976. С. 77.

[13] Хармс Д. Собрание произведений [225, Кн. 2, № 119].

группы, в которую одно время входили Введенский и Хармс), которые «из-под колпачков слов новый смысл вытягивают», а его собеседник Асфоделиев, в свою очередь, отзывается о них как о «зеленых юношах в парчевых колпачках с кисточками, носящих странные фамилии» [14]. Таким образом, за этим словом просматривается глубинная перспектива метапоэтической коннотации, уводящая, как и в случае со словом *шкаф* [15], в мир чинарско-обэриутской образности.

Возвращаясь к мотиву трансформации слова в предмет, можно заметить, что различные «словесные» операции, описания которых встречаются у Введенского [16], разделяются на две группы. Это, во-первых, ни к чему не приводящее механическое их соединение, каким занимается в *Зеркале и музыканте* (№ 10) сидящий на дереве Томилин,—

и составляет он слова,

— что умеет делать и другой персонаж — Иван Иванович (иногда, впрочем, немеющий); весь этот отрывок читается в контексте описания сугубо рационалистических, дискурсивных моделей сознания, ср. там же речи *зверей-атеистов*. Мотив неизменности слов содержится в концовке *Четырёх описаний* (№ 23) — *и все слова — паук, беседка, человек — одни и те же* (см. выше); в более широком плане упомянем *валяющиеся по краям дороги разговоры* в поэме *Кругом возможно Бог* (№ 19), как бы застывшее в

---

[14] Вагинов К. Козлиная песнь. Л., 1928. С. 97.

[15] Любопытным образом, в связи с поэтом в «Козлиной песни» фигурирует и *шкаф*: когда он ночует у того же Асфоделиева, то последний утром будит его словами: «Извините, милый мой. Мне привезли шкаф маркетри.— За Асфоделиевым стоял шкаф...» (Там же. С. 153).

[16] Возможны более широкие аналогии с другими высказываниями неизвестного поэта из «Козлиной песни» о «составлении слов», протягивающих друг другу «руку смысла»,— особенно же со следующим: «Художнику нечто задано вне языка, но он, раскидывая слова и сопоставляя их, создает, а затем познаёт свою душу. Таким образом, в юности моей, сопоставляя слова, я познал вселенную, и целый мир возник для меня в языке и поднялся от языка. И оказалось, что этот поднявшийся от языка мир совпал удивительным образом с действительностью» (С. 102). В контексте глобальной установки Введенского на поэтическое исследование языкового выражения следует упомянуть и лингвистические идеи близкого ему Л. Липавского, высказанные в «Теории слов», где, в частности, типы, к которым сводится весь корнеслов, рассматриваются как результаты проекции артикуляционного усилия на различные стихии — воздух, воду и т. д.

самом названии *Некоторое количество разговоров* (№ 29) и мн. др. Существенно иную концептуальную область составляют обсуждавшиеся описания превращающегося слова, к которым можно добавить алхимические операции со словом из стихов в «*Серой тетради*» (№ 34):

я пытался поймать словесную лодку.
Я испытывал слово на огне и на стуже

— или категорию *слова восхожденья* в черновике *Элегии* (№ 31). Это таинственное понятие, имеющее, как сказано, прямое отношение в универсуме Введенского к эсхатологической категории *превращения предметов* и *преображения мира*, как-то связано с самым воплощением Слова, на что указывают слова: *Христос Воскрес — последняя надежда*, следующие в «*Серой тетради*» вскоре за только что приведенным «алхимическим» метаописанием, или же отрывок из поэмы *Кругом возможно Бог* о *царе мира Иисусе Христе*, который *преобразил мир*. Интимное отношение между миром и поэтическим словом просвечивает и за строками из *Приглашения меня подумать* (№ 25):

от слова разумеется до слова цветок
большое ли расстояние пробежит поток

— оно же ясно просматривается за примером из *Гостя на коне* (№ 22), где оно не только выражено в рассматривавшемся отрывке о превращении слова, но и стоит за произнесенной героем стихотворения заумно-магической *фразой*:

я сказал смешную фразу —
чудо любит пятки греть,

— имеющей креационный эффект в отношении света и слова, а в отношении мира — парадоксальным образом, эсхатологический:

Свет возник,
слова возникли,
мир поник,
орлы притихли...
(Т. 1, с. 162—163)

Следующая за *Гостем на коне* стихотворная пьеса *Четыре описания* (№ 23) отличается некоторой особой заостренностью онтологической проблематики. Произведение состоит из четырех потусторонних повествований, насыщенными реалиями общественной жизни предреформенной России, России предвоенной и России эпохи первой мировой и гражданской войн — например, в 38 строках, по-

священных началу века, не только упоминаются последовательно Репин (поразительно языковое проникновение Введенского, которому в словах *картины Репина про бурлаков* удается одним предлогом выразить чуть не всю философию передвижничества!), Айседора Дункан, Бальмонт, Дума, Блок, атеизм, авиация, теософия, толстовство, но и зафиксированы отметившие эпоху характерные модели сознания, определяемые обычно как «ощущение неопределенности», «ожидания великих свершений» и т. п. Однако эти исторические детали и признаки времени носят характер настолько остраненный и иронический, абсурдирующий и ирреальный, что, в сущности, они лишь разоблачают поверхностное понимание события, а вместе с ним и самого времени, по поводу которых Введенский писал, что единственный ключ к их постижению — это своего рода радикальное непонимание (№ 34).

Ситуация *Четырех описаний* замкнута как бы первой фазой «двуступенчатой эсхатологической ситуации», а именно естественной смертью персонажей, за которой в других произведениях Введенского, имеющих сюжетом посмертное бытие героев, следует эсхатологически окончательное *превращение предметов* в апокалиптическом конце мира. В *Четырех описаниях* посмертное существование во вневременном акте смерти ведут четыре потусторонних действующих лица (они недаром названы *1-ым, 2-ым* и т. д. *умир.(ающими)*), повествующие о ней *всем людям, зверям, животным и народу*, а также четырем другим таинственным персонажам — своим ангелам-хранителям или «вестникам» (Я. С. Друскин),— обозначения тех и других связаны фонетическим сходством: *Зумир, Кумир, Чумир, Тумир* (имена *Зумира* и *Чумира* могут быть иконически связаны с обозначениями *3-го* и *4-го умир.(ающих)*).

За фонетическим сходством имен персонажей обеих групп скрыто, впрочем, сродство более глубокое — все они предстают в поэме не вполне разграниченными друг от друга. Речи всех этих персонажей перетекают одна в другую, совершенно сходным образом они друг друга прерывают и т. п. *Зумир*, открывая повествование, говорит о своем желании рассказать о смерти как *о нашей смерти*, в конце он уже занимает позицию стороннего наблюдателя:

Мы выслушали смерти описанья,
мы обозрели эти сообщенья от умирающих умов...

Подобная недискретность персонажей, иногда даже не

вполне как бы вычлененных из мира природы, встречается у Введенского довольно часто.

Онтологическая проблематика в высшей степени характерна для позднейших произведений Введенского, где герои, среди прочего, зачастую выражают сомнение даже в существовании друг друга. Вопрос *Существовал ли кто?* ставится в первом же, вступительном монологе *Зумира*, который, отвечая на него скептически —

> *Быть может птицы или офицеры,*
> *и то мы в этом не уверены,*

— при этом не впадает, однако, в солипсизм, с настойчивостью (подчеркнутой троекратным употреблением *нельзя... забыть*) апеллируя к каким-то *примерам*, каковые, очевидно, и составляют *четыре описания* смерти. От более прямого ответа на им же поставленный вопрос Зумир, однако, уклоняется с помощью грамматически неправильной и семантически бессмысленной фразы, в которой снова звучит мотив существования и вводится мотив времени:

> *...у птиц не существуют локти,*
> *кем их секунды смерены.*

Здесь же, во вступительном полилоге таинственных персонажей, оба мотива — существования (*Тумир. Что в мире есть? Ничего в мире нет, всё только может быть? — Кумир. Что ты говоришь? А енот есть. А бобёр есть. А море есть*,— ср. последующий монолог *Тумира*) и времени (наблюдения следящего за временем *Чумира*, эсхатологическая эротика монолога *Кумира*) — выступают в переплетении, вплоть до опять-таки уклончиво-скептического резюме устами *Тумира*:

> *Так значит нет уверенности в часе,*
> *и час не есть подробность места.*
> *Час есть судьба*

— (с обессмысливающим добавлением — *О, дай мне синьку*). Пафос этих строк — в отрицании обыденного восприятия «пространственно-временной коробки» как пространства, существующего во времени, или времени, как четвертого измерения трехмерного пространства. Взаимопересечение тех и других категорий мы находим и в конце обсуждаемого стихотворения (*Теперь для нашего сознанья/ нет больше разницы годов./ Пространство стало реже...*).

Реплика *4-го умир.(ающего)*, следующая немедленно за первым же повествованием о смерти на поле боя, фиксирует внимание на проблеме времени в связи с проблемой

собственного бытия (вытекающей из отождествления души и жизни в эллинистическо-славянской традиции): *Да это верно. О времени надо думать так же, как о своей душе.* Описание четырех смертей и предшествовавшей им жизни персонажей может интерпретироваться как своего рода косвенный ответ на вопрос *Существовал ли кто?*, заданный *Зумиром* в начале. Но эти четыре смерти — из них две на войне, одна от апоплексического удара и четвертая — самоубийство — вырывают *умир.(ающих)* из автоматизма их детерминированного — в широком смысле — временем (отсюда отмечавшееся выше нагнетание исторических реалий, всевозможных признаков эпохи и т. п.) существования, которое можно точно так же определить и как несуществование. По мысли Введенского, *умирающий в восемьдесят лет, и умирающий в 10 лет, каждый имеет только секунду смерти. Ничего другого они не имеют. Бабочки-однодневки перед ними столетние псы* (№ 34). В свете этих высказываний проясняется пристальное внимание к акту смерти четырех персонажей, перешедших из столь обстоятельно описанного в поэме сна механической жизни с ее патриотическим угаром мировой и гражданской войн, решающимися в гостиной социальными проблемами, эротизмом и умственным брожением début du siècle — в сон смертный: *Мы спим, мы спим,/Спят современники морей.* Словами вновь вступающего в конце *Зумира:*

Теперь для нашего сознанья
нет больше разницы годов.
Пространство стало реже,
и все слова — паук, беседка, человек — одни и те же.

Выпадение из обусловленного сознанием пространственно-временного континуума — распадение времени, разреженность пространства при сохраненном тождестве слова, ни во что не превращающегося и не преображающегося,— таковы условия (не)существования «усвоивших час смерти» четырех *умир.(ающих)*, в котором с ними отчасти сливаются четыре родственных им потусторонних существа.

Первое слово абсурдирующего в совокупности своих частей названия следующего стихотворения — *Очевидец и крыса* обозначает наблюдателя, выступающего в начале, середине и в конце произведения с «монологическим диалогом» или «диалогическим монологом». На правах своего рода «ведущего» он высказывает универсальное сомнение в категориях жизни и смерти; невозможность их понимания с помощью рассудка знаменуется тем, что *у него,*

как у балаганного персонажа, *отваливается голова.* Этот персонаж — поэт (*Дверь в поэзию открыта*), он же, очевидно, *лежебока, бедный всадник*,— образ, перекликающийся с последней строкой знаменитой *Элегии* Введенского: *певец и всадник бедный* (№ 31).

Главный женский персонаж — *Лиза или Маргарита* — носит сразу два «романтических» имени (те же имена у героинь двух «классицизирующих» произведений Хармса того же времени: «Месть» и «Гвидон»). В сниженной *Сцене на шестом этаже*, она, снова став *курсисткой*, меняет романтическое имя на бытовое и становится *Катей*, подобно тому как *Он* предстает в облике Фонтанова. Ее самоубийству предшествует убийство дворецким Грудецким некоего Степанова-Пескова, приобретающее космическую значимость. Смерть, по Введенскому,— это единственно реальное событие, прерывающее время, и вместе с ним — постижение мира в категориях обусловленного временем сознания.

Больше, чем какое-либо произведение Введенского, *Очевидец и крыса* насыщено фигурами остранения, которые играют роль авторской отсылки к некоему тексту, по отношению к которому само произведение предстает как метаописание: *Тут нигде не сказано, что она прыгнула в окно, но она прыгнула в окно.— Перед ним вставали его будущие слова, которые он тем временем произносил.* Такова же материализация метафоры *картина* в сцене убийства: *Все вбежали в постороннюю комнату и увидели следующую картину. Поперек третьего стола стояла следующая картина. Представьте себе стол и на нем следующую картину:*

Воззрясь на картину
Грудецкий держал
в руке как картину
кровавый кинжал.

Подобные приемы остранения — Введенский пользуется ими с великим искусством — создают дополнительное поэтическое измерение, открывают *дверь в поэзию*, о которой говорит ее центральный персонаж.

В группе стихотворений, примыкающих к этим крупным вещам, та же поэтическая проблематика исследуется средствами достигающего здесь своего апогея лиризма. Это — насыщенное темами музыки, взаимопересекающими-

ся временными и пространственными категориями — здесь обсуждается вопрос о «расстоянии между предметами и словами» — *Приглашение меня подумать* (№ 25) и близкие к нему по образности, также уже упоминавшиеся стихотворения *Мне жалко что я не зверь...* и *Сутки* (№ 26 и 27), о первом из которых Введенский говорил, что о нем можно было бы написать философский трактат. Архитектоника этого стихотворения, строящегося по принципу окаймляющих повторов, исследована Я. С. Друскиным. Проблема *превращающегося слова*, эксплицированная здесь в контексте глубинных метапоэтических ассоциаций, дополняется мотивом наделения самих слов названиями, которые привязывали бы их к онтологическим и гносеологическим понятиям:

Мы выйдем с собой погулять в лес
для рассмотрения ничтожных листьев,
мне жалко что на этих листьях
я не увижу незаметных слов,
называющихся случай, называющихся бессмертие,
называющихся вид основ.

В контексте стихотворения, с его основной темой, определяемой нами как критика неадекватности восприятия, обусловленного категориями рефлексирующего сознания (*Я вижу искажённый мир*), «названия» слов, отождествляющие их с абстрактными понятиями, через которые мир познан быть не может,— должны интерпретироваться как уводящие еще дальше от непосредственного взгляда на реальность, обозначаемую *ничтожными листьями*. Это как бы путь вырождения слова, противопоставленный его превращению в предмет, хотя познание мира через такие вырожденные понятия и составляет наиболее привычный, здесь критикуемый метод. В том же смысле надо, по-видимому, понимать реплику персонажа *Предпоследнего разговора под названием Один человек и война* (№ 29.9): среди полного распада *суровой обстановки... военной обстановки* (которую, слегка лишь парафразируя первое его же замечание *Я один человек и земля*, можно определить как ситуацию голого человека на голой земле) герой этот, *выглядывая в окно, имеющее вид буквы А*, замечает: *Нигде я не вижу надписи, связанной с каким бы то ни было понятием* (вопрос о *значении письмён* задает также герой раннего стихотворения, № 135). Интереснейшим образом эта образность стихотворения *Мне жалко что я не зверь...* в какой-то мере воспроизводится в следующем за ним стихотворении *Сутки*. В этом тексте, с его вопросно-ответной

структурой, функция ответа приписывается самим листьям, в их материальной конкретности и, вероятно, не без их архетипической символики, постоянно связываемой Введенским со временем [17], составляющим основную тему стихотворения:

Деревья есть частица ночи,
дубы есть звезды, птицы влага,
листья ответ.

На примере этого отрывка можно, кстати, заметить, как меняется функция устанавливаемых Введенским тождеств, от более ранних примеров типа *Смерть это смерти ёж* (№ 19, т. 1, с. 144), *День это ночь в мыле* (Там же, с. 129), в первую очередь ориентированных на дискредитацию моделей сознания, категорий объяснения и т. п.,— к тождествам содержательно суггестивным, как в *Сутках*, где за приведенными строками стоит обширная мифопоэтическая образность с преимущественно временной семантикой.

Сугубая архитектоничность *Суток*, вообще характерная для произведений Введенского этого периода, приобретающих все более выраженную структурированность, все большую прозрачность построения, дополняется здесь введением двухголосной полифонии в системе *Вопросов* и *Ответов*, располагающихся, опять-таки, по принципу окаймляющих повторов (см. приводимые в Примечаниях наблюдения Я. С. Друскина). Предельной, кажется, становится здесь концентрация внимания автора на проблеме времени, введенная самим заглавием произведения, ограничивающим его классицистическим единством времени (позже оно будет соблюдено в пьесе *Ёлка у Ивановых* (№ 30), действие которой подчеркнуто ограничено *сутками*). Тема времени, остраненная переосмысленным признанием *ласточки* себя *часовщиком*, эксплицируется в описании чередования ночи, утра, дня, снова ночи, а также в дважды повторяющихся «вопросах»-«ответах» — *Проходит час времени.— Проходит час времени*, точно так же, как в словах *зимой*, *года́*, *миг*, менее явно — в глаголах движения и становления (*Вбегает ласточка*, *Сбегает ночь...*, *Звезда нисходит...*, *упавшую звезду...*, *Стал небосклон пустым...* и т. п.). Она, наконец, имплицирована глубинной временно́й семантикой воды (собственно *вода*,

[17] Ср. в «*Серой тетради*»: *В мире летают точки, это точки времени. Они садятся на листья, они опускаются на лбы, они радуют жуков* (№ 34, Приложение I).

море, *снег*, *ручей*, *волны*, *роса*), астральных тел (*звезд*, *луны*, *планет*, *небосвода* и *небосклона*), растительного мира (*листья*, *кусты*, *цветки*, *травы*, *лес*, *деревья*), животных (*ласточка*, *жук*, *муравей*, *крот*). Пульсация мира, оживающего с наступлением дня и гаснущего с приходом ночи, имеет слабую эсхатологическую окрашенность, приближающую *Сутки* к *Приглашению меня подумать* (№ 25):

Шипит брошенная в ручей свеча,
из неё выходит душа.
. . . .
И рыбак сидящий там где река,
незаметно превращается в старика.
. . . .
Меркнет море...
Плывёт потушенная рыба.

(Т. 1, с. 188)

Однако в медитативной лирике Введенского этого времени картина угасания мира лишена той огненной катастрофичности, какая свойственна эсхатологическим описаниям его более ранних произведений. Угасание это представлено скорее как некоторое опустошение (ср.: *Стал небосклон пустым и чистым... Пустые числа... Смотри с пустынного моста*) с возможными далеко идущими параллелями в восточной и западной метафизике, которое в *Сутках* завершается молитвой:

Ещё раз
на бранном месте
где происходила битва
вновь опускается молитва

(Т. 1, с. 188)

Мотив опустошения, уже вполне выраженный в *Четырех описаниях*, наиболее определенно представлен в последнем произведении Введенского — «*Где. Когда*» (№ 32). Но пока обратим внимание на настойчивое подчеркивание здесь (словами *еще раз*, *вновь*, приемом окаймляющих повторов) другого продуктивного мотива,— мотива повторения, которого мы уже касались выше.

Категория повторения многообразно определяет и структуру первого из трех драматизованных произведений «харьковского периода» — пьесу *Потец* (№ 28) — от трёхчастного ее построения со сквозными репризами в каждой части и до вербального выражения этой темы в

словах: *Им хочется всё повторить* — о сыновьях, глядящих в *увядающие очи* умирающего отца. Фабула предельно проста: три сына добиваются у отца ответа на странный вопрос: *что такое есть Потец*? За этой абсурдной, внешне бессмысленной «простотой» фабулы скрывается, однако, целый метаязыковый мир.

Само слово *потец* — созданный Введенским неологизм, оно не зафиксировано ни в одном словаре. В этом слове, вынесенном в название, заложено парадоксальное несоответствие между глубинным содержанием произведения и снижающим суффиксом (-ец). С помощью этого парадокса, а также организации бессмысленных поэтических рядов, как включающих это слово (*Потец... отец... свинец... венец...* и т. п.), так и существующих по аналогии (*Я челнок челнок челнак*), Введенский дискредитирует самую возможность определения слова *потец* с его выявляющимся «запредельным» значением (*холодный пот*, *выступающий на лбу умершего...*).

Между тем *на свой незавидный и дикий*, *внушительный вопрос* сыновья хотят получить словесный ответ (*обнародуй*, *скажи-ка*, *расскажите*, *ответь*, *отвечай*, *давай ответ*, *объяснит ли...*), однако ответ они получают практически — в форме отцовской смерти, составляющей, очевидно, тот самый непрямой ответ, который *они уже знали заранее*.

Некоторое количество разговоров (№ 29) принадлежит к числу произведений, в которых совершенство поэтического языка само по себе уже открывает некие метафизические горизонты. Произведение это, с его прозрачной архитектоникой, открывает бесконечные возможности для поэтической интерпретации, исследования текста и метатекста, коммуникативных, «вертикальных» и «горизонтальных» связей, изученных Я. С. Друскиным в книге «Звезда бессмыслицы».

Диалогическая структура произведения, при широких аналогиях с архаическими моделями сознания и их отражением в литературной традиции, более непосредственно восходит, быть может, к традиции сократического диалога с его ориентацией на выяснение истины. Большая часть *Разговоров* представляет собой связный текст, в распределении которого между голосами наблюдается известная пульсация,— на протяжении одного *Разговора* они, подобно *умир.*(*ающим*) и их потусторонним собеседни-

кам в *Четырех описаниях*, то сливаются в единый персонаж (например, один продолжает речь другого, либо действие, о котором заявлено в первом лице — *читаю, продолжаю* и др.,— исполняет другой), то разделяются снова, то группируются как два и один (два безымянных игрока и *Сандонецкий* в *Разговоре о картах*; *два купца* — от «купаться» — и *баньщик* в восьмом *Разговоре*), расходятся и снова сливаются в сложной системе монологов, диалогов и полилогов, а в *Поясняющей мысли* (седьмой *Разговор*) сказано: *Но не забудь, тут не три человека действуют, не они едут в карете, не они спорят, не они сидят на крыше. Быть может, три льва, три тапира, три аиста, три буквы, три числа...*

Интересно название произведения, в котором слова *некоторое количество* могут быть осмыслены в свете отношения Введенского к мерам, числам и т. п.; роль неопределенно-местоименного слова *некоторое* может быть поставлена в связь с функцией многочисленных у Введенского разного рода служебных элементов, особенно местоименных и адвербальных детерминативов, создающих, с одной стороны, ощущение неопределенности, с другой — видимость несуществующих связей (ср. в первом *Разговоре* повторяемые на все лады слова *никаких* (*изменений*), *именно такой*, *такой именно*, *немного*, *недолго* и т. п.). Не менее интересен подзаголовок *Начисто переделанный темник*, связывающий универсум *Разговоров* с категорией сна и снов и, в обратной проекции,— бодрствования (ср.: *Побегать в комнате со снами* в пятом *Разговоре*).

Если первые два *Разговора* можно условно назвать, словами Я. С. Друскина, «разговорами о неразговоре» (первый — о «невозможности коммуникации», второй — о «невозможности поэзии»), то третий — о невозможности вспомнить (установить истинность) события, а четвертый — о невозможности начать действие. В пятом *Разговоре* действие, наконец, совершившееся, реализуется в смерти персонажей, как единственном, по Введенскому, реальном событии. Пятый, шестой и седьмой *Разговоры* представляют собой некоторое единство: в шестом исследуется диалектика покоя и действия, в седьмом — слова и действия, а также «тождества личности самой себе и абсолютная субъективность смерти». Основным мотивом седьмого и восьмого *Разговоров* является, по определению опять же Я. С. Друскина, «анонимность засмертного существования». *Последний*, десятый, *Разговор*, с обозна-

ченными в нем мотивами *условно прочного существования* и *чувства жизни, во мне обитающего, мысли о том*, представляет собой некоторый синтез всего произведения.

Пьеса *Ёлка у Ивановых* (№ 30) может считаться предвосхищением западного послевоенного театра абсурда, который она опередила на десятилетие. Бессмыслица начинается с названия пьесы: ни одно из действующих лиц не носит фамилии Ивановы (прием, встречающийся и у современных западных абсурдистов: например, названия пьес Ионеско «Лысая певица» или «Десять минут до Буффало» Гюнтера Грасса не имеют отношения к их содержанию). Действие происходит в ожидании рождественской елки в многодетном семействе Пузыревых. Их дети, в возрасте от одного до восьмидесяти двух лет (тогда как все говорит о том, что сами родители еще молоды), носят разные фамилии, впрочем, не случайные,— фамилии образуют две последовательности: на *-ров(а)* и *-стров(а)*: Петя Петров, Нина Серова и т. д., Соня Острова и т. д. Гробовщик, помянутый в перечне действующих лиц, на сцене, однако, как и Ивановы, не появляется вовсе (хотя гроб есть), зато в пьесе участвуют персонажи, в перечне не указанные, если только они не входят в число *горничных, поваров, солдат, учителей латинского и греческого языка*,— упоминание последних связано, вероятно, с развитием в конце века классического образования: действие пьесы отнесено автором к 90-м годам, точнее, к 1898 году. Здесь, как и в *Четырех описаниях*, присутствует историческая перспектива, муссируются исторические детали, более того, есть все признаки эпохи, нет только самой эпохи, сама эпоха ирреальна. Все эти черты, признаки времени носят или иронический, или остраненный до абсурда, или случайный характер. Так пресловутые *учителя латинского и греческого языка* вовсе не преподают, а волокут в одной из сцен вместе с солдатами, слугами и поварами няньку, убившую Соню Острову, в участок. Сюда же относится семейно-обрядовая сторона пьесы — прочность дома Пузыревых, которую не поколебала даже первая смерть — смерть их дочери. Характерны мысли, приходящие на ум Пузыреву-отцу в балете, когда он глядит на танцовщицу: *одна из них прыгая и сияя улыбнулась мне, но я подумал на что ты мне нужна, у меня есть дети, есть жена, есть деньги. И я так радовался, так радовался...* Все эти реалии служат одной цели — цели

разоблачения устойчивых механизмов сознания, будь то в эпохе или в семейной жизни, а с ними и самого поверхностного понимания события, самого времени. В сущности, между убийством в первой картине Сони Островой и смертью всех в последней, в пьесе ничего не происходит. Действие проходит в ожидании единственного события — елки: о ней говорят самые разные персонажи, не упоминается она только в двух картинах из девяти: в участке и в суде. И наступив, событие это, уже одним только фактом своего свершения, раскрывается как смерть действующих лиц. Отметим, что мотив этот задан буквально первой же репликой пьесы — словами *годовалого мальчика Пети Перова: Будет ёлка? Будет. А вдруг не будет. Вдруг я умру.*

Ту же функцию, что и историческая деталь, несет в пьесе речевая характеристика, например профессиональная, действующих лиц: *Сонька, если ты будешь ругаться, я скажу отцу-матери, я зарублю тебя топором; Федя-Федор спаси меня,*— реплики няньки окрашены псевдонародным колоритом, который вовсе не должен быть ей свойственен: на суде выясняется, что ее зовут *Аделина Францевна Шметтерлинг.* Слова врача сумасшедшего дома: *Это она говорит — мы этого не говорим* (т. е. что нянька психически больна). *Мы зря этого не скажем,*— стандартный ответ эксперта-психиатра. Сама же экспертиза опровергает его слова: вместо няньки на вопросы врача стоящий рядом санитар дает ответы, якобы нормальные; когда нянька протестует, врач указывает ей, что минуту спустя *уже трудно установить*, что было на самом деле. Подобная речевая характеристика имеет, однако, и другое применение в пьесе. Следует обратить внимание на ту нелепую форму, в какой персонажи выражают сильные чувства — горе, тяжесть, отчаянье. *Сонечка, знаешь, когда мы поднимались по лестнице,*— говорит Пузырева-мать над гробом убитой дочери,— *надо мной все время летала черная ворона, и я нравственно чувствовала, как мое сердце сжимается от тоски ...Не закричала беспросветным голосом. Так стало мне страшно. Так страшно. Так нелегко* (последнее добавление особенно обессмысливает отрывок).— *Я говорю с отчаяньем; Я приговариваю просто так от большого горя* (Нянька, Лесоруб). Все это, однако, нимало не обесценивает реальную тяжесть, боль бытия, столь ощутимые в пьесе. Можно сказать, что активной действующей силой и является сама тяжесть, сама боль,— носители ее, низведенные до роли

простых ее атрибутов, не суть ее субъекты: — *Няньки, няньки, няньки моют детей* (вступительная ремарка).— *А сколько вас?* — спрашивает врач *каменного Санитара*, и тот отвечает: *Нас много.* Весь этот плюрализм подтверждает мысль о том, что действующие лица не суть индивидуальности в настоящем смысле слова — реальна, кажется, только смерть, всех их уносящая в финале пьесы.

Сохранившееся наследие Введенского замыкается ставшей хрестоматийной *Элегией* (№ 31), о которой поэт говорил, что она отличается от всех прежних его вещей, и которая вместе с тем реминисцирует огромные пласты его традиционной образности, и пьесой «*Где. Когда*» (№ 32). Память о несравненной *Элегии* — первом из изданных в шестидесятые годы стихотворении Введенского — жила и в послевоенные годы, когда его поэзия была практически никому не известна. Как и в следующем — последнем — произведении, написанном в предвидении надвигающейся гибели, здесь более, чем где-либо в остраненном творчестве поэта, ощущается личная нота:

На смерть, на смерть держи равненье,
певец и всадник бедный.

Пьесу «*Где. Когда*» (№ 32) Я. С. Друскин, пользуясь термином Л. Липавского, называет „свидетельским показанием" последних месяцев, может быть, даже дней его жизни в ожидании момента смерти, когда, по словам самого Введенского, возможно чудо,— *оно возможно, потому что смерть есть остановка времени.* Биографический фон произведения заставляет осмысливать названия его частей — *Где* и *Когда* — не столько в знаковом значении разрываемого смертью детерминированного пространственно-временного континуума, сколько в связи с абсолютной конкретностью экзистенциально переживаемого з д е с ь и с е й ч а с, в котором смерти нет. Близкий, несомненно, «чинарскому» мироощущению (отразившемуся, в частности, в философских произведениях того времени Я. С. Друскина) дух опустошения, выключения себя, воздержания от суждения, наметившийся в *Сутках* (№ 27) и предшествующей лирике и в большой мере выразившийся в *Разговоре об отсутствии поэзии* (№ 29.2), сюжет которого, как во многих произведениях искусства XX в., составляет именно «невозможность создать произведение»,— дух этот в последних вещах Введенского совершенно особым

образом окрашивает давно, казалось бы, дискредитированную им категорию понимания: *Ничего я не мог понять* (№ 29.10); *Он ничего не понял, но он воздержался* (№ 32),— открывая таинственный путь *в широкое непонимание*, о котором он говорит в *«Серой тетради»* (№ 34) и который сквозит за поэтикой его последних вещей: — *Уважай бедность языка. Уважай нищие мысли*,— в начале первого *Разговора* (№ 29.1). Такую роль приобретают в них слова со значением «дальности», «крайности», «малого количества, степени» и т. п.— таково самое название *Некоторого количества разговоров* (№ 29), образ отсутствия *значительной величины воды* в *Сутках* (№ 27), а в *«Где. Когда»* — подаренное рыбами и дубами *небольшое количество последней радости, немногочисленная земля, слабый вид орла*, которого не имеет *море ослабевшее от своих долгих бурь, последнее что есть в природе — пустыня*, дальность всего от моря и т. д. В ту же связь надо поставить роль в этих текстах, особенно в последнем, неопределенно-отрицательных, местоименных, адвербиальных конструкций, в частности с ограничительным значением — *как он бывало или небывало выходил на реку, не то дикари не то нет* и мн. др. Основной обессмысливающей фигурой в них становится эллипс, употребление которого распространяется на широкий спектр случаев — от простого опущения слов и частей предложений (*рыдая и прижимая к глазам* (№ 29.4); *Мне слишком; Но я её* (№ 30, карт. 7); *Где он стоял опершись на статую* (№ 32); *Она прощалась так, что. Вот так* (Там же) и мн. др.) до опять-таки метаописания с помощью последовательного развертывания самого этого приема «выключения себя», «воздержания»: *Тут тень всеобщего отвращения лежала на всем. Тут тень всеобщего лежала на всём. Тут тень лежала на всём* (*«Где. Когда»*, № 32). Эта последняя модель, которая могла бы служить поэтической иллюстрацией к понятию трансцендентальной редукции в философии Гуссерля, получает особое значение в связи со следующей далее фразой — *Он ничего не понял, но он воздержался*. Категория «воздержания от суждения» разрабатывалась в конце 20-х—30-е годы в философских произведениях Я. С. Друскина (независимо от Гуссерля). Отсюда таинственное *молчание и умолчание и отсутствие звука*, производящее, однако, действенное *внушение и нам и вам и ему*. Нарочитая как бы оговорка, прорывающаяся в прямую речь — *Я забыл попрощаться с прочим, т. е. он забыл попрощаться с прочим*,— вместе с неожиданным

здесь воспоминанием о Пушкине придают этой вещи пронзительно-лиричное звучание. Герой «*Где. Когда*» ничего *не сообщает деревьям, ничего не возражает камням, ничего не говорит рыбам и дубам* — он *цепенеет, леденеет, каменеет, сам обращается в статую*. Из глубины самоопустошения, молчания, воздержания от суждения человека, задумавшегося *о своем условно прочном существовании*, рождается молитва:

Спи. Прощай. Пришёл конец.
За тобой пришёл гонец.
Он пришёл последний час.
Господи помилуй нас.
Господи помилуй нас.
Господи помилуй нас.

Этой чистой и ясной нотой завершается творчество Введенского, о котором мы смогли сказать здесь не так много, хотя предпочли бы вместе с персонажем предпоследнего *Разговора* (№ 29, 9) предоставить читателю знакомиться с этой книгой *без всяких предисловий*.

Михаил Мейлах

...Я посягнул на понятия, на исходные обобщения, что до меня никто не делал. Этим я провел как бы поэтическую критику разума — более основательную, чем та, отвлеченная. Я усумнился, что, например, дом, дача и башня связываются и объединяются понятием здание. Может быть, плечо надо связывать с четыре. Я делал это на практике, в поэзии, и тем доказывал. И я убедился в ложности прежних связей, но не могу сказать, какие должны быть новые. Я даже не знаю, должна ли быть одна система связей или их много. И у меня основное ощущение бессвязности мира и раздробленности времени. А так как это противоречит разуму, то значит разум не понимает мира.

А. Введенский

ПРОИЗВЕДЕНИЯ
1938—1941

30. ЕЛКА У ИВАНОВЫХ

Действующие лица:

Петя Перов — *годовалый мальчик* Нина Серова — *восьмилетняя девочка* Варя Петрова — *семнадцатилетняя девочка* Володя Комаров — *двадцатипятилетний мальчик* Соня Острова — *тридцатидвухлетняя девочка* Миша Пестров — *семидесятишестилетний мальчик* Дуня Шустрова — *восьмидесятидвухлетняя девочка*	*Дети*

Пузырева-*мать*
Пузырев-*отец*
Собака Вера
Гробовщик
Горничные, повара, солдаты, учителя латинского и греческого языка.

Действие происходит в 90-х годах.

ДЕЙСТВИЕ I

Картина первая

На первой картине нарисована ванна. Под сочельник дети купаются. Стоит и комод. Справа от двери повара режут кур и режут поросят. Няньки, няньки, няньки моют детей. Все дети сидят в одной большой ванне, а Петя Перов годовалый мальчик купается в тазу, стоящем прямо против двери. На стене слева от двери висят часы. На них 9 часов вечера.

Годовалый мальчик Петя Перов. Будет елка? Будет. А вдруг не будет. Вдруг я умру.

Нянька (*мрачная как скунс*). Мойся, Петя Перов. Намыль себе уши и шею. Ведь ты еще не умеешь говорить.

Петя Перов. Я умею говорить мыслями. Я умею плакать. Я умею смеяться. Что ты хочешь?

Варя Петрова (*девочка 17 лет*). Володя потри мне спину. Знает Бог на ней вырос мох. Как ты думаешь?

Володя Комаров (*мальчик 25 лет*). Я ничего не думаю. Я обжег себе живот.

Миша Пестров (*мальчик 76 лет*). Теперь у тебя будет клякса. Которую, я знаю, не вывести ничем и никогда.

Соня Острова (*девочка 32 лет*). Вечно ты, Миша, говоришь неправильно. Посмотри лучше, какая у меня сделалась грудь.

Дуня Шустрова (*девочка 82 лет*). Опять хвастаешься. То ягодицами хвасталась, а теперь грудью. Побоялась бы Бога.

Соня Острова (*девочка 32 лет. Поникает от горя, как взрослый малороссийский человек*). Я обижена на тебя. Дура, идиотка, блядь.

Нянька (*замахиваясь топором как секирой*). Сонька, если ты будешь ругаться, я скажу отцу-матери, я зарублю тебя топором.

Петя Перов (*мальчик 1 года*). И ты почувствуешь на краткий миг, как разорвется твоя кожа и как брызнет кровь. А что ты почувствуешь дальше, нам неизвестно.

Нина Серова (*девочка 8 лет*). Сонечка, эта нянька сумасшедшая или преступница. Она все может. Зачем ее только к нам взяли.

Миша Пестров (*мальчик 76 лет*). Да бросьте дети ссориться. Так и до елки не доживешь. А родители свечек купили, конфет и спичек, чтобы зажигать свечи.

Соня Острова (*девочка 32 лет*). Мне свечи не нужны. У меня есть палец.

Варя Петрова (*девочка 17 лет*). Соня, не настаивай на этом. Не настаивай. Лучше мойся почище.

Володя Комаров (*мальчик 25 лет*). Девочки должны мыться чаще мальчиков, а то они становятся противными. Я так думаю.

Миша Пестров (*мальчик 76 лет*). Ох, да будет вам говорить гадости. Завтра елка и мы все будем очень веселиться.

Петя Перов (*мальчик 1 года*). Один я буду сидеть на руках у всех гостей по очереди с видом важным и глупым, будто бы ничего не понимая. Я и невидимый Бог.

Соня Острова (*девочка 32 лет*). А я когда в зал выйду, когда елку зажгут, я юбку подниму и всем все покажу.

Нянька (*зверея*). Нет, не покажешь. Да и нечего тебе показывать — ты еще маленькая.

Соня Острова (*девочка 32 лет*). Нет покажу. А то что у меня маленькая, это ты правду сказала. Это еще лучше. Это не то что у тебя.

Нянька (*хватает топор и отрубает ей голову*). Ты заслужила эту смерть.

Дети кричат: Убийца, она убийца. Спасите нас. Прекратите купанье.

Повара перестают резать кур и резать поросят.

Удаленная на два шага от тела лежит на полу кровавая отчаянная голова. За дверями воет собака Вера. Входит полиция.

Полиция.
Где же родители?
Дети (*хором*).
Они в театре.
Полиция.
Давно ль уехали.
Дети (*хором*).
Давно но не навеки.
Полиция.
И что же смотрят,
Балет иль драму?
Дети (*хором*).
Балет должно быть.
Мы любим маму.
Полиция.
Приятно встретить
Людей культурных.
Дети (*хором*).
Всегда ль вы ходите в котурнах?
Полиция.
Всегда. Мы видим труп
И голову отдельно.
Тут человек лежит бесцельно,
Сам нецельный.
Что тут было?
Дети (*хором*).
Нянька топором
Сестренку нашу зарубила.
Полиция.
А где ж убийца?
Нянька.
Я пред вами.
Вяжите меня.
Лежите меня.
И казните меня.

П о л и ц и я.

Эй слуги, огня.

С л у г и.

Мы плачем навзрыд,
А огонь горит.

Н я н ь к а (*плачет*).

Судите коня,
Пожалейте меня.

П о л и ц и я.

За что ж судить коня,
Коль конь не виноват
В кровотеченье этом.
Да нам и не найти
Виновного коня.

Н я н ь к а. Я сумасшедшая.

П о л и ц и я. Ну, одевайся. Там разберут. Пройдешь экспертизу. Надевайте на нее кандалы или вериги.

О д и н п о в а р. Тебе нянька и вериги в руки.

Д р у г о й п о в а р. Душегубка.

П о л и ц и я. Эй вы потише, повара. Ну-ну, пошли. До свиданья дети.

Слышен стук в дверь. Врывается Пузырев-отец и Пузырева-мать. Они обезумели от горя. Они страшно кричат, лают и мычат.

На стене слева от двери висят часы, на них 12 часов вечера.

К о н е ц п е р в о й к а р т и н ы

Картина вторая

Тот же вечер и лес. Снегу столько, что хоть возами его вози. И верно его и возят. В лесу лесорубы рубят елки. Завтра во многих русских и еврейских семействах будут елки. Среди других лесорубов выделяется один, которого зовут Ф е д о р. Он жених няньки, совершившей убийство. Что знает он об этом? Он еще ничего не знает. Он плавно рубит елку для елки в семействе Пузыревых. Все звери попритаились по своим норам. Лесорубы поют хором гимн. На тех же часах слева от двери те же 9 часов вечера.

Л е с о р у б ы.

Как хорошо в лесу,
Как светел снег.
Молитесь колесу,
Оно круглее всех.

Деревья на конях
Бесшумные лежат.
И пасынки в санях
По-ангельски визжат.

Знать завтра Рождество,
И мы бесчестный люд
Во здравие его
Немало выпьем блюд.

С престола смотрит Бог
И улыбаясь кротко
Вздыхает тихо ох,
Народ ты мой сиротка.

Федор (*задумчиво*). Нет, не знаете вы того, что я вам сейчас скажу. У меня есть невеста. Она работает нянькой в большом семействе Пузыревых. Она очень красивая. Я ее очень люблю. Мы с ней уже живем как муж с женою.

Лесорубы каждый как умеет, знаками показывают ему, что их интересует то, что он им сказал. Тут выясняется, что они не умеют говорить. А то, что они только что пели — это простая случайность, которых так много в жизни.

Федор. Только она очень нервная, эта моя невеста. Да что поделаешь, работа тяжелая. Семейство большое. Много детей. Да что поделаешь.

Лесоруб. Фрукт.

(*Хотя он и заговорил, но ведь сказал невпопад. Так что это не считается. Его товарищи тоже всегда говорят невпопад.*)

2-й лесоруб. Желтуха.

Федор. После того, как я ее возьму, мне никогда не бывает скучно и противно не бывает. Это потому что мы друг друга сильно любим. У нас одна близкая душа.

3-й лесоруб. Помочи.

Федор. Вот сейчас отвезу дерево и пойду к ней ночью. Она детей перекупала и меня теперь поджидает. Да что поделаешь.

Федор и лесорубы садятся на сани и уезжают из леса.

Выходят звери: Жирафа — чудный зверь, Волк — бобровый зверь, Лев-государь и Свиной поросенок.

Ж и р а ф а. Часы идут.
В о л к. Как стада овец.
Л е в. Как стада быков.
С в и н о й п о р о с е н о к. Как осетровый хрящ.
Ж и р а ф а. Звезды блещут.
В о л к. Как кровь овец.
Л е в. Как кровь быков.
С в и н о й п о р о с е н о к. Как молоко кормилицы.
Ж и р а ф а. Реки текут.
В о л к. Как слова овец.
Л е в. Как слова быков.
С в и н о й п о р о с е н о к. Как богиня семга.
Ж и р а ф а. Где наша смерть?
В о л к. В душах овец.
Л е в. В душах быков.
С в и н о й п о р о с е н о к. В просторных сосудах.
Ж и р а ф а. Благодарю вас. Урок окончен.

Звери — Ж и р а ф а — чудный зверь, В о л к — бобровый зверь, Л е в-государь и С в и н о й п о р о с е н о к совсем как в жизни уходят. Лес остается один. На часах слева от двери 12 часов ночи.

К о н е ц в т о р о й к а р т и н ы

Картина третья

Ночь. Гроб. Уплывающие по реке свечи. П у з ы р е в-отец. Очки. Борода. Слюни. Слезы. П у з ы р е в а-м а т ь. На ней женские доспехи. Она красавица. У нее есть бюст. В гробу плашмя лежит Соня Острова. Она обескровлена. Ее отрубленная голова лежит на подушке, приложенная к своему бывшему телу. На стене слева от двери висят часы. На них 2 часа ночи.

П у з ы р е в - о т е ц (*плачет*). Девочка моя, Соня, как же так. Как же так. Еще утром ты играла в мячик и бегала как живая.

П у з ы р е в а - м а т ь. Сонечка. Сонечка. Сонечка. Сонечка. Сонечка. Сонечка. Сонечка.

П у з ы р е в-о т е ц (*плачет*). Дернул же нас черт уехать в театр и смотреть там этот дурацкий балет с шерстяными пузатыми балеринами. Как сейчас помню, одна из них прыгая и сияя улыбнулась мне, но я подумал на что ты мне нужна, у меня ведь есть дети, есть жена, есть деньги. И я так радовался, так радовался. Потом мы вышли из театра, и я позвал лихача и сказал ему:

Ваня, вези нас поскорее домой, у меня что-то сердце неспокойно.

Пузырева-мать (*зевает*). О жестокий Бог, жестокий Бог, за что Ты нас наказываешь.

Пузырев-отец (*сморкается*). Мы были как пламя, а Ты нас тушишь.

Пузырева-мать (*пудрится*). Мы хотели детям елку устроить.

Пузырев-отец (*целуется*). И мы устроим ее, устроим. Несмотря ни на что.

Пузырева-мать (*раздевается*). О это будет елка. Всем елкам ель.

Пузырев-отец (*разжигая свое воображение*). Ты у меня красавица и дети так милы.

Пузырева-мать (*отдается ему*). Боже, почему так скрипит диван. Как это ужасно.

Пузырев-отец (*кончив свое дело, плачет*). Господи, у нас умерла дочь, а мы тут как звери.

Пузырева-мать (*плачет*). Не умерла, не умерла, в том-то и дело. Ведь ее убили.

Входит нянька с годовалым Петей Перовым на руках.

Нянька. Мальчик проснулся. Ему что-то неспокойно на душе. Он морщится. Он с отвращением на все смотрит.

Пузырева-мать. Спи Петенька, спи. Мы тебя караулим.

Петя Перов (мальчик 1 года). А что Соня, все мертвая?

Пузырев-отец (*вздыхает*). Да, она мертва. Да, она убита. Да, она мертва.

Петя Перов (*мальчик 1 года*). Я так и думал. А елка будет?

Пузырева-мать. Будет. Будет. Что вы все дети сейчас делаете?

Петя Перов (*мальчик 1 года*). Мы все дети сейчас спим. И я засыпаю. (*Засыпает*).

Нянька подносит его к родителям, те крестят его и целуют. Нянька уносит его.

Пузырев-отец (*жене*). Ты побудь пока одна у гроба. Я сейчас вернусь. Я пойду погляжу не несут ли елку. (*Выбегает из гостиной. Через секунду возвращается, потирая руки*). А кстати и свечей подкинуть надо, а то эти уж совсем отплыли в Лету. (*Низко кланяется гробу и жене и на цыпочках выходит.*)

Пузырева-мать (*остается одна*). Сонечка, знаешь, когда мы поднимались по лестнице, надо мной все время летала черная ворона, и я нравственно чувствовала, как мое сердце сжимается от тоски. А когда мы вошли в квартиру, и когда слуга Степан Николаев сказал: Она убита. Она убита.— Не закричала беспросветным голосом. Так стало мне страшно. Так страшно. Так нелегко.

Соня Острова (*бывшая девочка 32 лет*) *лежит как поваленный железнодорожный столб. Слышит ли она, что говорит ей мать? Нет где ж ей. Она совершенно мертва. Она убита.*

Дверь открывается нараспашку. Входит Пузырев-отец. За ним Федор. За ним лесорубы. Они вносят елку. Видят гроб, и все снимают шапки. Кроме елки, у которой нет шапки и которая в этом ничего не понимает.

Пузырев-отец. Тише братцы тише. Тут у меня дочка девочка при последнем издыхании. Да впрочем (*всхлипывает*) даже уж и не при последнем, у нее голова отрезана.

Федор. Вы нам сообщаете горе. А мы вам радость приносим. Вот елку принесли.

1-й лесоруб. Фрукт.

2-й лесоруб. Послание грекам.

3-й лесоруб. Человек тонет. Спасайте.

Все выходят. Соня Острова бывшая девочка 32 лет остается одна. Остается ее голова и тело.

Голова. Тело ты все слышало?

Тело. Я голова ничего не слышало. У меня ушей нет. Но я все перечувствовало.

Конец третьей картины и I действия

На часах слева от двери 3 часа ночи.

ДЕЙСТВИЕ II

Картина четвертая

Участок. Ночь. Сургуч. Полиция. На часах слева от двери 12 часов ночи. Сидит писарь и сидит городовой.

Писарь. У сургуча всегда грудь горяча. У пера два прекрасных бедра.

Городовой.

Мне скучно писарь.
Я целый день стоял затменьем на посту.
Промерз. Простыл. И все мне опостыло,

Скитающийся дождь и пирамиды
Египетские в солнечном Египте.
Потешь меня.

П и с а р ь. Да ты городовой я вижу с ума сошел. Чего мне тебя тешить, я твое начальство.

Г о р о д о в о й.

Ей-Богу,
Аптеки, кабаки и пубдома
Сведут меня когда-нибудь с ума.
Да чем сводить отравленных в аптеки,
Я б предпочел сидеть в библиотеке,
Читать из Маркса разные отрывки,
И по утрам не водку пить, а сливки.

П и с а р ь. А что с тем пьяным. Что он, все еще качается?

Г о р о д о в о й.

Качается как маятник вот этот,
И Млечный путь качается над ним.
Да, сколько их, тех тружеников моря,
Отверженных и крепостных крестьян.

Входят С т а н о в о й п р и с т а в и ж а н д а р м ы.

С т а н о в о й п р и с т а в. Все встать. Всё убрать. Помолиться Богу. Сейчас сюда введут преступницу.

Солдаты, слуги, повара и учителя латинского и греческого языка волокут няньку, убившую Соню Острову.

С т а н о в о й п р и с т а в. Оставьте ее. (*Обращаясь к няньке*). Садитесь в тюрьму.

Н я н ь к а. Мои руки в крови. Мои зубы в крови. Меня оставил Бог. Я сумасшедшая. Что-то она сейчас делает.

С т а н о в о й п р и с т а в. Ты нянька о ком говоришь. Ты смотри не заговаривайся. Дайте мне чарку водки. Кто она?

Н я н ь к а. Соня Острова, которую я зарезала. Что-то она сейчас думает. Мне холодно. У меня голова как живот болит.

П и с а р ь. А еще молода. А еще недурна. А еще хороша. А еще как звезда. А еще как струна. А еще как душа.

Г о р о д о в о й (*к няньке*).

Воображаю ваше состоянье,
Вы девочку убили топором.
И на душе у вас теперь страданье
Которое не описать пером.

С т а н о в о й п р и с т а в. Ну, нянька, как вы себя чувствуете. Приятно быть убийцей?

Нянька. Нет. Тяжело.

Становой пристав. Ведь вас казнят. Ей-Богу вас казнят.

Нянька. Я стучу руками. Я стучу ногами. Ее голова у меня в голове. Я Соня Острова — меня нянька зарезала. Федя-Федор спаси меня.

Городовой.

Некогда помню стоял я на посту на морозе.
Люди ходили кругом, бегали звери лихие.
Всадников греческих туча как тень пронеслась по проспекту.
Свистнул я в громкий свисток, дворников вызвал к себе.
Долго стояли мы все, в подзорные трубы глядели,
Уши к земле приложив, топот ловили копыт.
Горе нам, тщетно и праздно искали мы конное войско.
Тихо заплакав потом, мы по домам разошлись.

Становой пристав. К чему ты это рассказал. Я тебя спрашиваю об этом. Дурак! Чинодрал. Службы не знаешь.

Городовой. Я хотел отвлечь убийцу от ее мрачных мыслей.

Писарь. Стучат. Это санитары. Санитары возьмите ее в ваш сумасшедший дом.

В дверь стучат, входят санитары.

Санитары. Кого взять — этого Наполеона?

Уходят. На часах слева от двери 4 часа ночи.

Конец четвертой картины

Картина пятая

Сумасшедший дом. У бруствера стоит врач и целится в зеркало. Кругом цветы, картины и коврики. На часах слева от двери 4 часа ночи.

Врач. Господи, до чего страшно. Кругом одни ненормальные. Они преследуют меня. Они поедают мои сны. Они хотят меня застрелить. Вот один из них подкрался и целится в меня. Целится, а сам не стреляет, целится, а сам не стреляет. Не стреляет, не стреляет, не стреляет, а целится. Итого стрелять буду я.

Стреляет. Зеркало разбивается. Входит каменный санитар.

С а н и т а р. Кто стрелял из пушки?

В р а ч. Я не знаю, кажется, зеркало. А сколько вас?

С а н и т а р. Нас много.

В р а ч. Ну то-то А то у меня немного чепуха болит. Там кого-то привезли.

С а н и т а р. Няньку-убийцу привезли из участка.

В р а ч. Она черная как уголь?

С а н и т а р. Знаете ли я не все знаю.

В р а ч. Как же быть. Мне не нравится этот коврик. (*Стреляет в него. Санитар падает замертво*). Почему вы упали, я стрелял не в вас, а в коврик.

С а н и т а р (*поднимаясь*). Мне показалось, что я коврик. Я обознался. Эта нянька говорит, что она сумасшедшая.

В р а ч. Это она говорит — мы этого не говорим. Мы зря этого не скажем. Я знаете весь наш сад со всеми его деревьями и с подземными червяками и неслышными тучами держу вот тут, вот тут, ну как это называется (*показывает на ладонь руки*).

С а н и т а р. Виноград.

В р а ч. Нет.

С а н и т а р. Стена.

В р а ч. Нет. В ладони. Ну впускай же эту няньку.

Входит н я н ь к а.

Н я н ь к а. Я сумасшедшая. Я убила ребенка.

В р а ч. Нехорошо убивать детей. Вы здоровы.

Н я н ь к а. Я сделала это не нарочно. Я сумасшедшая. Меня могут казнить.

В р а ч. Вы здоровы. У вас цвет лица. Сосчитайте до трех.

Н я н ь к а. Я не умею.

С а н и т а р. Раз. Два. Три.

В р а ч. Видите, а говорите, что не умеете. У вас железное здоровье.

Н я н ь к а. Я говорю с отчаяньем. Это же не я считала, а ваш санитар.

В р а ч. Сейчас это уже трудно установить. Вы меня слышите?

С а н и т а р. Слышу. Я нянька, я обязана все слышать.

Н я н ь к а. Господи, кончается моя жизнь. Скоро меня казнят.

В р а ч. Увидите ее и лучше приведите елку. Ей-Богу это лучше. Чуть-чуть веселее. Так надоело дежурство. Спокойной ночи.

На лодке из зала отталкиваясь об пол веслами плывут больные.

С добрым утром больные, куда вы.

Сумасшедшие. По грибы, по ягоды.

Врач. Ах вот оно что.

Санитар. И я с вами купаться.

Врач. Нянька иди казниться. Ты здорова. Ты кровь с молоком.

На часах слева от двери 6 часов утра.

Конец пятой картины

Картина шестая

Коридор. Тут двери. Там двери. И здесь двери. Темно. Федор лесоруб жених няньки, убившей Соню Острову, во фраке с конфетами в руках идет по коридору. Ни с того ни с сего у него завязаны глаза. На часах слева от двери 5 часов утра.

Федор (*входя в одну дверь*). Ты спишь?

Голос одной служанки. Я сплю, но ты входи.

Федор. Значит ты в кровати. Смотри-ка, я угощение припас.

Служанка. Откуда же ты пришел.

Федор. Я был в бане. Я мыл себя щетками, как коня. Мне там в шутку глаза завязали. Дай-ка я сниму фрак.

Служанка. Раздевайся. Ложись на меня.

Федор. Я лягу, лягу. Ты не торопись. Ешь угощенье.

Служанка. Я ем. А ты делай свое дело. У нас завтра елка будет.

Федор (*ложится на нее*). Знаю. Знаю.

Служанка. И девочка у нас убита.

Федор. Знаю. Слышал.

Служанка. Уже в гробу лежит.

Федор. Знаю. Знаю.

Служанка. Мать плакала, тоже и отец.

Федор (*встает с нее*). Мне скучно с тобой. Ты не моя невеста.

Служанка. Ну и что же из этого.

Федор. Ты мне чужая по духу. Я скоро исчезну словно мак.

Служанка. Куда как ты мне нужен. А впрочем хочешь еще раз.

Федор. Нет нет, у меня страшная тоска. Я скоро исчезну словно радость.

Служанка. О чем же ты сейчас думаешь?

Федор. О том, что весь мир стал для меня неинтересен после тебя. И стол потерял соль и небо и стены и окно и небо и лес. Я скоро исчезну словно ночь.

Служанка. Ты невежлив. За это я накажу тебя. Взгляни на меня. Я расскажу тебе что-то неестественное.

Федор. Попробуй. Ты жаба.

Служанка. Твоя невеста убила девочку. Ты видел убитую девочку? Твоя невеста отрубила ей голову.

Федор (*квакает*).

Служанка (*усмехаясь*). Девочку Соню Острову знаешь? Ну вот ее она и убила.

Федор (*мяукает*).

Служанка. Что, горько тебе?

Федор (*поет птичьим голосом*).

Служанка. Ну вот, а ты ее любил. А зачем. А для чего. Ты наверно и сам.

Федор. Нет я не сам.

Служанка. Рассказывай, рассказывай, так я тебе и поверила.

Федор. Честное слово.

Служанка. Ну уходи, я хочу спать. Завтра будет елка.

Федор. Знаю. Знаю.

Служанка. Что ж ты опять приговариваешь. Ведь ты же теперь в стороне от меня.

Федор. Я приговариваю просто так от большого горя. Что мне еще остается.

Служанка. Горевать, горевать и горевать. И все равно тебе ничто не поможет.

Федор. И все равно мне ничто не поможет. Ты права.

Служанка. А то может попробуешь учиться, учиться и учиться.

Федор. Попробую. Изучу латынь. Стану учителем. Прощай.

Служанка. Прощай.

Федор исчезает. Служанка спит. На часах слева от двери 6 часов утра.

Конец шестой картины

ДЕЙСТВИЕ III

Картина седьмая

Стол. На столе гроб. В гробу Соня Острова. В Соне Островой сердце. В сердце свернувшаяся кровь. В крови красные и белые шарики. Ну конечно и трупный яд. Всем понятно, что светает. Собака Вера, поджав хвост, ходит вокруг гроба. На часах слева от двери 8 часов утра.

Собака Вера.

Я хожу вокруг гроба.
Я гляжу вокруг в оба.
Эта смерть — это проба.

Бедный молится хлебу.
Медный молится небу.
Поп отслужит тут требу.

Труп лежит коченея.
Зуб имел к ветчине я.
Умерла Дульчинея.

Всюду пятна кровавы.
Что за черные нравы.
Нянька нет вы не правы.

Жизнь дана в украшенье.
Смерть дана в устрашенье.
Для чего ж разрушенье

Самых важных артерий
И отважных бактерий.
В чем твой нянька критерий.

Федор гладил бы круп
Твой всегда поутру б,
А теперь ты сама станешь труп.

Входит, ковыляя, годовалый мальчик Петя Перов.

Петя Перов. Я самый младший — я просыпаюсь раньше всех. Как сейчас помню, два года тому назад я еще ничего не помнил. Я слышу собака произносит речь в стихах. Она так тихо плачет.

Собака Вера.

Как холодно в зале.
Что вы Петя сказали.

Петя Перов (*мальчик 1 года*). Что я могу сказать. Я могу только что-нибудь сообщить.

Собака Вера.

Я вою, я вою, я вою, я вою,
Желая увидеть Соню живою.

Петя Перов (*мальчик 1 года*). Она была непривычно неприлична. А теперь на нее страшно смотреть.

Собака Вера. Вас не удивляет, что я разговариваю, а не лаю.

Петя Перов (*мальчик 1 года*). Что может удивить меня в мои годы. Успокойтесь.

Собака Вера. Дайте мне стакан воды. Мне слишком.

Петя Перов (*мальчик 1 года*). Не волнуйтесь. За мою недолгую жизнь мне придется и не с тем еще ознакамливаться.

Собака Вера. Эта С я несчастная Острова была безнравственна. Но я ее. Объясните мне всё.

Петя Перов (*мальчик 1 года*). Папа. Мама. Дядя. Тетя. Няня.

Собака Вера. Что вы говорите. Опомнитесь.

Петя Перов (*мальчик 1 года*). Мне теперь год. Не забывайте. Папа. Мама. Дядя. Тетя. Огонь. Облако. Яблоко. Камень. Не забывайте.

Отбывает в штанах на руках у няньки.

Собака Вера (*припоминая*). Он действительно еще мал и молод.

Входят шамкая за руки Миша Пестров и Дуня Шустрова.

Миша Пестров (*мальчик 76 лет*). Поздравляю. Сегодня Рождество. Скоро будет щелка.

Дуня Шустрова (*девочка 82 лет*). Не щелка а пчелка. И не пчелка а елка. Поздравляю. Поздравляю. А что Соня, спит?

Собака Вера. Нет она мочится.

На часах слева от двери 9 часов утра.

Конец седьмой картины

Картина восьмая

На восьмой картине нарисован суд. Судейские в стариках — судействие в париках. Прыгают насекомые. Собирается с силами нафталин. Жандармы пухнут. На часах слева от двери 8 часов утра.

Судья (*издыхая*). Не дождавшись Рождества — я умер.

(*Его быстро заменяют другим судьей.*)

Другой судья. Мне плохо, мне плохо. Спасите меня.

(*Умирает. Его быстро заменяют другим судьей.*)

Все (*хором*).

Мы напуганы двумя смертями.
Случай редкий — посудите сами.

Другие все (*по очереди*).

Судим.
Будем
Судить
И будить
Людей.
Несут
Суд
И сосуд
На блюде.
Несут
На посуде
Судей.

(*Пришедший к делу суд приступает к слушанию дела Козлова и Ослова.*)

Секретарь (*читает протокол*).

Зимним вечером Козлов
Шел к реке купать козлов.
Видит шествует Ослов,
Он ведет с реки ослов.

Говорит Ослов Козлову:
Честному ты веришь слову?
Зря ведешь купать козлов,
А читал ты Часослов?

Говорит Козлов Ослову:
Чти Псалтырь, а к Часослову
Отношенья не имей.
Говорю тебе немей.

Говорит Ослов Козлову:
Тут Псалтырь пришелся к слову.
На пустырь веди Козлов
Чтя Псалтырь пасти козлов.

Говорит Козлов Ослову:
Я не верю пустослову.
На тебя сегодня злы
Погляди мои козлы.

Отвечал Ослов Козлову:
Ветку я сорву лозову
И без лишних снов и слов
Похлещу твоих козлов.

Отвечал Козлов Ослову:
Ветвь и я сорву елову
И побью твоих ослов
Словно вражеских послов.

— Голова твоя баранья,
— Голова твоя коровья.
Долго длились препиранья,
Завершилось дело кровью.

Словно мертвые цветы
Полегли в снегу козлы,
Пали на землю ослы,
Знаменем подняв хвосты.

Требует Козлов с Ослова:
Вороти моих козлов.
Требует Ослов с Козлова:
Воскреси моих ослов.

Вот и всё.

Судьи. Признак смерти налицо.
Секретарь. Ну, налицо.
Судьи (*мягко*). Не говорите ну.
Секретарь. Хорошо, не буду.
Судья.
Начинаю суд.
Сужу
Ряжу
Сижу
Решаю
— нет не погрешаю.
Еще раз. Сужу
Ряжу
Сижу
Решаю

— нет не погрешаю.
Еще раз. Сужу
Ряжу
Сижу
Решу
— нет не согрешу.

Я кончил судить, мне все ясно. Аделину Францевну Шметтерлинг, находившуюся нянькой и убившую девочку Соню Острову, казнить-повесить.

Нянька (*кричит*). Я не могу жить.

Секретарь. Вот и не будешь. Вот мы и идем тебе навстречу.

Всем ясно, что нянька присутствовала на суде, а разговор ⟨*про*⟩ *Козлова и Ослова велся просто для отвода глаз.*

На часах слева от двери 9 часов утра.

Конец восьмой картины

Конец 3-го действия

ДЕЙСТВИЕ IV

Картина девятая

Картина девятая, как и все предыдущие, изображает события, которые происходили за шесть лет до моего рождения или за сорок лет до нас. Это самое меньшее. Так что же нам огорчаться и горевать о том, что кого-то убили. Мы никого их не знали, и они всё равно все умерли. Между третьим и четвертым действием прошло несколько часов. Перед дверями плотно прикрытыми, чисто умытыми, цветами увитыми стоит группа детей. На часах слева от двери 6 часов вечера.

Петя Перов (*мальчик 1 года*). Сейчас откроют. Сейчас откроют. Как интересно. Елку увижу.

Нина Серова (*девочка 8 лет*). Ты и в прошлом году видел.

Петя Перов (*мальчик 1 года*). Видел, видел. Но я не помню. Я же еще мал. Еще глуп.

Варя Петрова (*девочка 17 лет*). Ах елка, елка. Ах елка, елка. Ах елка, елка.

Дуня Шустрова (*девочка 82 лет*). Я буду прыгать вокруг. Я буду хохотать.

Володя Комаров (*мальчик 25 лет*). Нянька я хочу в уборную.

Няня. Володя, если тебе нужно в уборную, скажи себе на ухо, а так ты девочек смущаешь.

Миша Пестров (*мальчик 76 лет*). А девочки ходят в уборную?

Няня. Ходят. Ходят.

Миша Пестров (*мальчик 76 лет*). А как? Как ходят? И ты ходишь?

Няня. Как надо так и ходят. И я хожу.

Володя Комаров (*мальчик 25 лет*). Вот я уже и сходил. Вот и легче стало. Скоро ли нас пустят.

Варя Петрова (*девочка 17 лет. Шепчет*). Няня. Мне тоже нужно. Я волнуюсь.

Няня (*шепчет*). Делай вид, что ты идешь.

Миша Пестров (*мальчик 76 лет*). Куда ж бы она с вами пошла.

Девочки (*хором*). Туда, куда царь пешком ходит. (*Плачут и остаются*).

Няня. Дуры вы. Сказали бы, что идете на рояли играть.

Петя Перов (*мальчик 1 года*). Зачем ты их учишь врать. Что толку в таком вранье. Как скучно жить, что бы вы там ни говорили.

Вдруг открывается дверь. В дверях стоят родители.

Пузырев-отец. Ну веселитесь. Что мог то и сделал. Вот ель. Сейчас и мама сыграет.

Пузырева-мать (*садится без обмана к роялю, играет и поет*).

Вдруг музыка гремит
Как сабля о гранит.
Все открывают дверь
И мы въезжаем в Тверь.
Не в Тверь, а просто в зало,
Наполненное елкой.
Все прячут злобы жало,
Один летает пчелкой,
Другая мотыльком
Над елки стебельком,
А третий камельком,
Четвертая мелком,
А пятый лезет на свечу,
Кричит, и я, и я рычу.

Петя Перов (*мальчик 1 года*). Елка я должен тебе сказать. Какая ты красивая.

Нина Серова (*девочка 8 лет*). Елка я хочу тебе объяснить. Как ты хороша.

Варя Петрова (*девочка 17 лет*). Ах елка, елка. Ах елка, елка. Ах елка, елка.

Володя Комаров (*мальчик 25 лет*). Елка я хочу тебе сообщить. Как ты великолепна.

Миша Пестров (*мальчик 76 лет*). Блаженство, блаженство, блаженство, блаженство.

Дуня Шустрова (*девочка 82 лет*). Как зубы. Как зубы. Как зубы. Как зубы.

Пузырев-отец. Я очень рад, что всем весело. Я очень несчастен, что Соня умерла. Как грустно, что всем грустно.

Пузырева-мать (*поет*).

Аоуеия
БГРТ

(*не в силах продолжать пение плачет*).

Володя Комаров (*мальчик 25 лет. Стреляет над ее ухом себе в висок*). Мама не плачь. Засмейся. Вот и я застрелился.

Пузырева-мать (*поет*). Ладно не буду омрачать ваше веселье. Давайте веселиться. А все-таки бедная, бедная Соня.

Петя Перов (*мальчик 1 года*). Ничего, ничего мама. Жизнь пройдет быстро. Скоро все умрем.

Пузырева-мать. Петя ты шутишь? Что ты говоришь?

Пузырев-отец. Он кажется не шутит. Володя Комаров уже умер.

Пузырева-мать. Разве умер.

Пузырев-отец. Да конечно же. Ведь он застрелился.

Дуня Шустрова (*девочка 82 лет*). Я умираю, сидя в кресле.

Пузырева-мать. Что она говорит.

Миша Пестров (*мальчик 76 лет*). Хотел долголетия. Нет долголетия. Умер.

Нянька. Детские болезни, детские болезни. Когда только научатся вас побеждать. (*Умирает*).

Нина Серова (*девочка 8 лет. Плачет*). Няня, няня что с тобою. Почему у тебя такой острый нос.

Петя Перов (*мальчик 1 года*). Нос острый, но все-таки нож или бритвы еще быстрее.

Пузырев-отец. Двое младших детей у нас еще остались. Петя и Нина. Что ж, проживем как-нибудь.

П у з ы р е в а-м а т ь. Меня это не может утешить. Что, за окном солнце?

П у з ы р е в-о т е ц. Откуда же солнце, когда сейчас вечер. Будем елку тушить.

П е т я П е р о в. Умереть до чего хочется. Просто страсть. Умираю. Умираю. Так, умер.

Н и н а С е р о в а. И я. Ах елка, елка. Ах елка, елка. Ах елка. Ну вот и все. Умерла.

П у з ы р е в-о т е ц. И они тоже умерли. Говорят, что лесоруб Федор выучился и стал учителем латинского языка. Что это со мною. Как кольнуло сердце. Я ничего не вижу. Я умираю.

П у з ы р е в а-м а т ь. Что ты говоришь. Вот видишь, человек простонародный, а своего добился. Боже какая печальная у нас елка. (*Падает и умирает.*)

К о н е ц д е в я т о й к а р т и н ы, а в м е с т е с н е й и д е й с т в и я, а в м е с т е с н и м и в с е й п ь е с ы.

На часах слева от двери 7 часов вечера.

⟨1938⟩

31. ЭЛЕГИЯ

Так сочинилась мной элегия
о том, как ехал на телеге я.

Осматривая гор вершины,
их бесконечные аршины,
вином налитые кувшины,
весь мир, как снег, прекрасный,
я видел горные потоки,
я видел бури взор жестокий,
и ветер мирный и высокий,
и смерти час напрасный.

Вот воин, плавая навагой,
наполнен важною отвагой,
с морской волнующейся влагой
вступает в бой неравный.
Вот конь в могучие ладони
кладет огонь лихой погони,
и пляшут сумрачные кони
в руке травы державной.

Где лес глядит в полей просторы,
в ночей неслышные уборы,
а мы глядим в окно без шторы
на свет звезды бездушной,
в пустом сомненье сердце прячем,
а в ночь не спим томимся плачем,
мы ничего почти не значим,
мы жизни ждем послушной.

Нам восхищенье неизвестно,
нам туго, пасмурно и тесно,
мы друга предаем бесчестно,
и Бог нам не владыка.
Цветок несчастья мы взрастили,
мы нас самим себе простили,
нам, тем кто как зола остыли,
милей орла гвоздика.

Я с завистью гляжу на зверя,
ни мыслям, ни делам не веря,
умов произошла потеря,
бороться нет причины.
Мы все воспримем как паденье,

и день и тень и сновиденье,
и даже музыки гуденье
не избежит пучины.

В морском прибое беспокойном,
в песке пустынном и нестройном
и в женском теле непристойном
отрады не нашли мы.
Беспечную забыли трезвость,
воспели смерть, воспели мерзость,
воспоминанье мним как дерзость,
за то мы и палимы.

Летят божественные птицы,
их развеваются косицы,
халаты их блестят как спицы,
в полете нет пощады.
Они отсчитывают время,
они испытывают бремя,
пускай бренчит пустое стремя —
сходить с ума не надо.

Пусть мчится в путь ручей
хрустальный,
пусть рысью конь спешит зеркальный,
вдыхая воздух музыкальный —
вдыхаешь ты и тленье.
Возница хилый и сварливый,
в последний час зари сонливой,
гони, гони возок ленивый —
лети без промедленья.

Не плещут лебеди крылами
над пиршественными столами,
совместно с медными орлами
в рог не трубят победный.
Исчезнувшее вдохновенье
теперь приходит на мгновенье,
на смерть, на смерть держи равненье
певец и всадник бедный.

⟨1940⟩

32.

Где

Где он стоял опершись на статую. С лицом переполненным думами. Он стоял. Он сам обращался в статую. Он крови не имел. Зрите он вот что сказал:

Прощайте темные деревья,
прощайте черные леса,
небесных звезд круговращенье,
и птиц беспечных голоса.

Он должно быть вздумал куда-нибудь когда-нибудь уезжать.

Прощайте скалы полевые,
я вас часами наблюдал.
Прощайте бабочки живые,
я с вами вместе голодал.
Прощайте камни, прощайте тучи,
я вас любил и я вас мучил.

⟨Он⟩ с тоской и с запоздалым раскаяньем начал рассматривать концы трав.

Прощайте славные концы.
Прощай цветок. Прощай вода.
Бегут почтовые гонцы,
бежит судьба, бежит беда.
Я в поле пленником ходил,
я обнимал в лесу тропу,
я рыбу по утрам будил,
дубов распугивал толпу,
дубов гробовый видел дом
и песню вел вокруг с трудом.

⟨Он во⟩ображает и вспоминает как он бывало или небывало выходил на реку.

Я приходил к тебе река.
Прощай река. Дрожит рука.
Ты вся блестела, вся текла,
и я стоял перед тобой,
в кафтан одетый из стекла,
и слушал твой речной прибой.
Как сладко было мне входить
в тебя, и снова выходить.
Как сладко было мне входить

в себя, и снова выходить,
где как чижи дубы шумели,
дубы безумные умели
дубы шуметь лишь еле-еле.

Но здесь он прикидывает в уме, что было бы если бы он увидал и море.

Море прощай. Прощай песок.
О горный край как ты высок.
Пусть волны бьют. Пусть брызжет пена,
на камне я сижу, все с д⟨удко⟩й,
а море плещет постепе⟨нно⟩.
И всё на море далеко.
И всё от моря далеко.
Бежит забота скучной ⟨ш⟩уткой
Расстаться с морем нелегко.
Море прощай. Прощай рай.
О как ты высок горный край.

О последнем что есть в природе он тоже вспомнил. Он вспомнил о пустыне.

Прощайте и вы
пустыни и львы.

И так попрощавшись со всеми он аккуратно сложил оружие и вынув из кармана висок выстрелил себе в голову. ⟨И ту⟩т состоялась часть вторая — прощание всех с одним.

Деревья как крыльями взмахнули ⟨с⟩воими руками. Они обдумали, что могли, и ответили:

Ты нас посещал. Зриге,
он умер и все умрите.
Он нас принимал за минуты,
потертый, помятый, погнутый.
Скитающийся без ума
как ледяная зима.

Что же он сообщает теперь деревьям.— Ничего — он *цепенеет.*

Скалы или камни не сдвинулись с места. Они молчанием и умолчанием и отсутствием звука внушали и нам и вам и ему.

Спи. Прощай. Пришел конец.
За тобой пришел гонец.
Он пришел последний час.
Господи помилуй нас.
Господи помилуй нас.
Господи помилуй нас.

Что же он возражает теперь камням.— Ничего — он леденеет.
Рыбы и дубы подарили ему виноградную кисть и небольшое количество последней радости.

Дубы сказали: — Мы растем.
Рыбы сказали: — Мы плывем.
Дубы спросили: — Который час.
Рыбы сказали: — Помилуй и нас.

Что же он скажет рыбам и дубам: — Он не сумеет сказать спасибо.
Река властно бежавшая по земле. Река властно текущая. Река властно несущая свои волны. Река как царь. Она прощалась так, что. Вот так. А он лежал как тетрадка на самом ее берегу.

Прощай тетрадь.
Неприятно и нелегко умирать.
Прощай мир. Прощай рай.
Ты очень далек человеческий край.

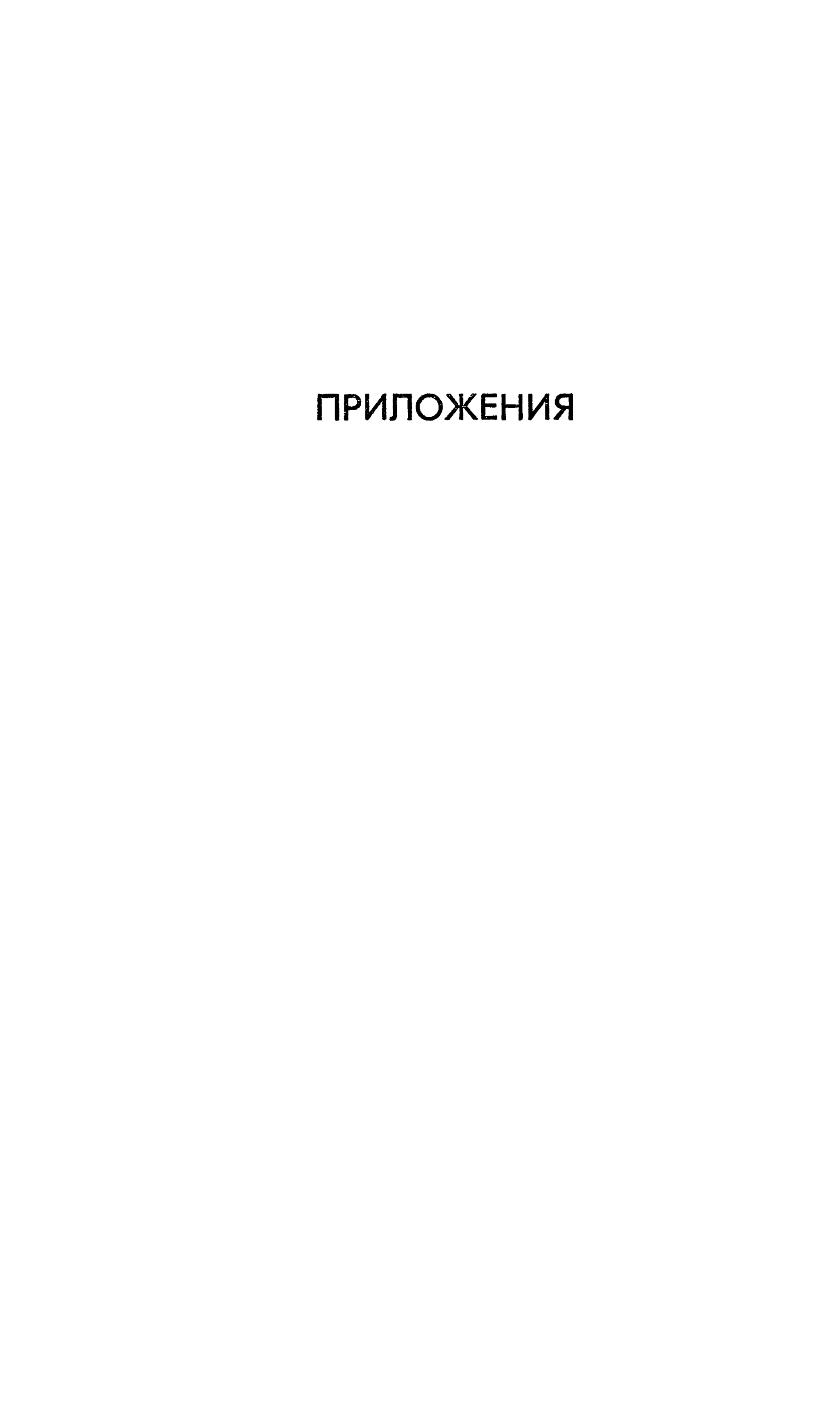
Что сделает он реке? — Ничего — он каменеет.
И море ослабевшее от своих долгих бурь с сожалением созерцало смерть. Имело ли это море слабый вид орла.— Нет оно его не имело.
Взглянет ли он на море? — Нет он не может.
Но — чу! вдруг затрубили где-то — не то дикари не то нет. Он взглянул на людей.

Когда

Когда он приотворил распухшие свои глаза, он глаза свои приоткрыл. Он припомнил всё как есть наизусть. Я забыл попрощаться с прочим, т. е. он забыл попрощаться с прочим. Тут он вспомнил, он припомнил весь миг своей смерти. Все эти шестерки, пятерки. Всю ту — суету. Всю рифму. Которая была ему верная подруга, как сказал до него Пушкин. Ах Пушкин, Пушкин, тот самый Пушкин, который жил до него. Тут тень всеобщего отвращения лежала на всем. Тут тень всеобщего лежала на всем. Тут тень лежала на всем. Он ничего не понял, но он воздержался. И дикари, а может и не дикари, с плачем похожим на шелест дубов, на жужжанье пчел, на плеск волн, на молчанье камней и на вид пустыни, держа тарелки над головами, вышли и неторопливо спустились с вершин на немногочисленную землю. Ах Пушкин. Пушкин.

Всё

‹1941›



ПРИЛОЖЕНИЯ

Приложение 1

НЕОКОНЧЕННЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ

33—36.

〈Серая тетрадь〉

33

Над морем темным благодатным
носился воздух необъятный,
он синим коршуном летал,
он молча ночи яд глотал.
И думал воздух: все проходит,
едва висит прогнивший плод.
Звезда как сон на небе всходит,
пчела бессмертная поет.
Пусть человек как смерть и камень
безмолвно смотрит на песок.
Цветок тоскует лепестками
и мысль нисходит на цветок.
(А воздух море подметал
как будто море есть металл).
Он понимает в этот час
и лес и небо и алмаз.
Цветок он сволочь, он дубрава,
мы смотрим на него направо,
покуда мы еще живем
мы сострижем его ножом.
(А воздух море подметал
как будто море есть металл).
Он человека стал мудрее,
он просит имя дать ему.
Цветок мы стали звать андреем,
он нам ровесник по уму.
Вокруг него жуки и пташки
стонали как лесные чашки,
вокруг него река бежала
свое высовывая жало,
и бабочки и муравьи
над ним звенят колоколами,
приятно плачут соловьи,
летая нежно над полями.
А воздух море подметал,
как будто море есть металл.

34

Колоколов.

Я бы выпил еще одну рюмку водички
за здоровье этой воздушной птички,
которая летает как фанатик,
над кустами восторга кружится как лунатик,
магнитный блеск ее очей
принимает высшую степень лучей.
Она порхает эта птичка свечка,
над каплей водки, над горой, над речкой,
приобретая часто вид псалма,
имея образ вещи сквозной,
не задевает крылышко холма,
о ней тоскует человек земной.
Она божественная богиня,
она милая бумага Бога,
ей жизни тесная пустыня
нравится весьма немного.
Ты птичка самоубийство
или ты отречение.

Кухарский.

Хотел бы я потрогать небесное тело,
которое за ночь как дева вспотело,
и эту необъяснимую фигуру ночи
мне обозреть хотелось бы очень,
эту отживающую ночь,
эту сдыхающую дочь,
материальную как небесный песок,
увядающую сейчас во вторник,
я поднял бы частицу этой ночи как лепесток,
но я чувствую то же самое.

Свидерский.

Кухарский может быть ты нанюхался эфиру?

Кухарский.

Я камень трогаю. Но твердость камня
меня уже ни в чем не убеждает.
Пусть солнце па небе сияет будто пальма,
но больше свет меня не освещает.
Всё всё имеет цвет,
всё всё длину имеет,
всё всё длину имеет,
имеет ширину, и глубину комет,
всё всё теперь темнеет
и всё остается то же самое.

Колоколов.

Что же мы тут сидим как дети,
не лучше ли нам сесть и что-нибудь спети,
допустим песню.

Кухарский.

Давайте споем поверхность песни.

Песня про тетрадь

Море ты море ты родина волн,
волны это морские дети.
Море их мать
и сестра их тетрадь
вот уж в течение многих столетий.
И жили они хорошо.
И часто молились.
Море Богу,
и дети Богу.
А после на небо переселились.
Откуда брызгали дождем,
и вырос на месте дождливом дом.
Жил дом хорошо.
Учил он двери и окна играть,
в берег, в бессмертие, в сон и в тетрадь.
Однажды.

Свидерский.

Однажды я шел по дороге отравленный ядом,
и время со мною шагало рядом.
Различные птенчики пели в кустах,
трава опускалась на разных местах.
Могучее море как бранное поле вдали
возвышалось.
Мне разумеется плохо дышалось.
Я думал о том, почему лишь глаголы
подвержены часу, минуте и году,
а дом, лес и небо, как будто монголы,
от времени вдруг получили свободу.
Я думал и понял. Мы все это знаем,
что действие стало бессонным китаем,
что умерли действия, лежат мертвецами,
и мы их теперь украшаем венками.
Подвижность их ложь, их плотность обман,
и их неживой поглощает туман.
Предметы как дети, что спят в колыбели.

Как звезды, что на небе движутся еле.
Как сонные цветы, что беззвучно растут.
Предметы как музыка, они стоят на месте.
Я остановился. Я подумал тут,
я не мог охватить умом нашествие всех новых
бедствий.
И я увидел дом ныряющий как зима,
и я увидел ласточку обозначающую сад
где тени деревьев как ветви шумят,
где ветви деревьев как тени ума.
Я услышал музыки однообразную походку,
я пытался поймать словесную лодку.
Я испытывал слово на огне и на стуже,
но часы затягивались всё туже и туже,
И царствовавший во мне яд
властвовал как пустой сон.
Однажды.

Перед каждым словом я ставлю вопрос: что оно значит, и над каждым словом я ставлю показатель его времени. Где дорогая душечка Маша и где ее убогие руки, глаза и прочие части? Где она ходит убитая или живая? Мне невмоготу. Кому? мне. Что? невмоготу. Я один как свеча. Я семь минут пятого один 8 минут пятого, как девять минут пятого свеча 10 минут пятого. Мгновенья как не бывало. Четырех часов тоже. Окна тоже. Но все то же самое.

Темнеет, светает, ни сна не видать,
где море, где слово, где тень, где тетрадь,
всему наступает сто пятьдесят пять.

Свидерский. Перед тобой стоит дорога. И позади тебя лежит тот же путь. Ты стал, ты остановился на быстрый миг, и ты, и мы все увидели дорогу впереди тебя. Но вот тут мы взяли все и обернулись на спину то есть назад, и мы увидели тебя дорога, мы осмотрели тебя путь, и все все как один подтвердили правильность ее. Это было ощущение — это был синий орган чувств. Теперь возьмем минуту назад, или примеряем минуту вперед, тут вертись или оглядывайся, нам не видно этих минут, одну из них прошедшую мы вспоминаем, другую будущую точку воображаем. Дерево лежит дерево висит, дерево летает. Я не могу установить этого. Мы не можем ни зачеркнуть, ни ощупать этого. Я не доверяю памяти, не верю воображению. Время единственное что вне нас не существует. Оно поглощает все существую-

щее вне нас. Тут наступает ночь ума. Время всходит над нами как звезда. Закинем свои мысленные головы, то есть умы. Глядите оно стало видимым. Оно всходит над нами как ноль. Оно все превращает в ноль. (Последняя надежда — Христос Воскрес.)

Христос Воскрес — последняя надежда.

* * *

Все что я здесь пытаюсь написать о времени, является, строго говоря, неверным. Причин этому две. 1) Всякий человек, который хоть сколько-нибудь не понял время, а только не понявший хотя бы немного понял его, должен перестать понимать и все существующее. 2) Наша человеческая логика и наш язык не соответствуют времени ни в каком, ни в элементарном, ни в сложном его понимании. Наша логика и наш язык скользят по поверхности времени.

Тем не менее, может быть что-нибудь можно попробовать и написать если и не о времени, не по поводу непонимания времени, то хотя бы попробовать установить те некоторые положения нашего поверхностного ощущения времени, и на основании их нам может стать ясным путь в смерть и в широкое непонимание.

Если мы почувствуем дикое непонимание, то мы будем знать, что этому непониманию никто не сможет противопоставить ничего ясного. Горе нам, задумавшимся о времени. Но потом при разрастании этого непонимания тебе и мне станет ясно что нету ни горя, ни нам, ни задумавшимся, ни времени.

1. Время и Смерть

Не один раз я чувствовал и понимал или не понимал смерть. Вот три случая твердо во мне оставшихся.

1. Я нюхал эфир в ванной комнате. Вдруг все изменилось. На том месте, где была дверь, где был выход, стала четвертая стена, и на ней висела повешенная моя мать. Я вспомнил, что мне именно так была предсказана моя смерть. Никогда никто мне моей смерти не предсказывал. Чудо возможно в момент смерти. Оно возможно потому что смерть есть остановка времени.

2. В тюрьме я видел сон. Маленький двор, площадка, взвод солдат, собираются кого-то вешать, кажется, негра. Я испытываю сильный страх, ужас и отчаяние. Я бежал. И когда я бежал по дороге, то понял, что убежать

мне некуда. Потому что время бежит вместе со мной и стоит вместе с приговоренным. И если представить его пространство, то это как бы один стул, на который и он и я сядем одновременно. Я потом встану и дальше пойду, а он нет. Но мы все-таки сидели на одном стуле.

3. Опять сон. Я шел со своим отцом, и не то он мне сказал, не то сам я вдруг понял: что меня сегодня через час и через $1^1/_2$ повесят. Я понял, я почувствовал остановку. И что-то по-настоящему наконец наступившее. По-настоящему совершившееся, это смерть. Все остальное не есть совершившееся. Оно не есть даже совершающееся. Оно пупок, оно тень листа, оно скольжение по поверхности.

2. Простые вещи

Будем думать о простых вещах. Человек говорит: завтра, сегодня, вечер, четверг, месяц, год, в течение недели. Мы считаем часы в дне. Мы указываем на их прибавление. Раньше мы видели только половину суток, теперь заметили движение внутри целых суток. Но когда наступают следующие, то счет часов мы начинаем сначала. Правда, зато к числу суток прибавляем единицу. Но проходит 30 или 31 суток. И количество переходит в качество, оно перестает расти. Меняется название месяца. Правда, с годами мы поступаем как бы честно. Но сложение времени отличается от всякого другого сложения. Нельзя сравнить три прожитых месяца с тремя вновь выросшими деревьями. Деревья присутствуют и тускло сверкают листьями. О месяцах мы с уверенностью сказать того же не можем. Названия минут, секунд, часов, дней, недель и месяцев отвлекают нас даже от нашего поверхностного понимания времени. Все эти названия аналогичны либо предметам, либо понятиям и исчислениям пространства. Поэтому прожитая неделя лежит перед нами как убитый олень. Это было бы так, если бы время только помогало счету пространства, если бы это была двойная бухгалтерия. Если бы время было зеркальным изображением предметов. На самом деле предметы это слабое зеркальное изображение времени. Предметов нет. На, поди их возьми. Если с часов стереть цифры, если забыть ложные названия, то уже может быть время захочет показать нам свое тихое туловище, себя во весь рост. Пускай бегает мышь по камню. Считай только каждый ее шаг. Забудь только слово каждый, забудь только слово шаг. Тогда каждый ее шаг покажет-

ся новым движением. Потом, так как у тебя справедливо исчезло восприятие ряда движений как чего-то целого, что ты называл ошибочно шагом (ты путал движение и время с пространством, ты неверно накладывал их друг на друга), то движение у тебя начнет дробиться, оно придет почти к нулю. Начнется мерцание. Мышь начнет мерцать. Оглянись: мир мерцает (как мышь).

3. Глаголы

Глаголы в нашем понимании существуют как бы сами по себе. Это как бы сабли и винтовки сложенные в кучу. Когда идем куда-нибудь, мы берем в руки глагол идти. Глаголы у нас тройственны. Они имеют время. Они имеют прошедшее, настоящее и будущее. Они подвижны. Они текучи, они похожи на что-то подлинно существующее. Между тем нет ни одного действия которое бы имело вес, кроме убийства, самоубийства, повешения и отравления. Отмечу, что последние час или два перед смертью могут быть действительно названы часом. Это есть что-то целое, что-то остановившееся, это как бы пространство, мир, комната или сад, освободившиеся от времени. Их можно пощупать. Самоубийцы и убитые у вас была такая секунда, а не час? Да, секунда, ну две, ну три, а не час, говорят они. Но они были плотны и неизменны? — Да, да.

Глаголы на наших глазах доживают свой век. В искусстве сюжет и действие исчезают. Те действия, которые есть в моих стихах, нелогичны и бесполезны, их нельзя уже назвать действиями. Про человека, который раньше надевал шапку и выходил на улицу, мы говорили: он вышел на улицу. Это было бессмысленно. Слово вышел, непонятное слово. А теперь: он надел шапку, и начало светать, и (синее) небо взлетело как орел.

События не совпадают с временем. Время съело события. От них не осталось косточек.

4. Предметы

Дом у нас не имеет времени. Лес у нас не имеет времени. Может быть человек инстинктивно чувствовал непрочность, хотя бы на одно мгновенье плотность вещественной оболочки предмета. Даже настоящего, того настоящего времени, о котором давно известно, что его нет, и того он не дал предмету. Выходит, что дома и неба и леса еще больше нет, чем настоящего.

Когда один человек жил в своем собственном ногте, то он огорчался и плакал и стонал. Но как-то он заметил, что нет вчера, нету завтра, а есть только сегодня. И прожив сегодняшний день он сказал: есть о чем говорить. Этого сегодняшнего дня нет у меня, нет у того, который живет в голове, который скачет, как безумный, который пьет и ест, у того, который плавает на ящике, и у того, который спит на могиле друга. У нас одинаковые дела. Есть о чем говорить.

И он стал обозревать мирные окрестности, и в стенках сосуда времени ему показался Бог.

5. Животные

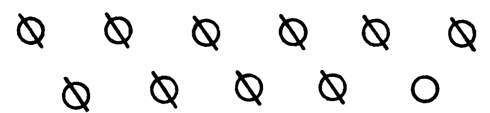
Восходит скверная заря. Лес просыпается. И в лесу на дереве, на ветке, подымается птица и начинает ворчать о звездах, которые она видела во сне, и стучит клювом в головы своих серебряных птенцов. И лев, и волк и хорек недовольно и сонно лижут своих серебряных детенышей. Он, лес, он напоминает нам буфет, наполненный серебряными ложками и вилками. Или, или, или смотрим, течет синяя от своей непокорности река. В реке порхают рыбы со своими детьми. Они смотрят божескими глазами на сияющую воду и ловят надменных червяков. Подстерегает ли их ночь, подстерегает ли их день. Букашка думает о счастье. Водяной жук тоскует. Звери не употребляют алкоголя. Звери скучают без наркотических средств. Они предаются животному разврату. Звери время сидит над вами. Время думает о вас, и Бог.

Звери вы колокола. Звуковое лицо лисицы смотрит на свой лес. Деревья стоят уверенно как точки, как тихий мороз. Но мы оставим в покое лес, мы ничего не поймем в лесу. Природа вянет как ночь. Давайте ложиться спать. Мы очень омрачены.

6. Точки и седьмой час

Когда мы ложимся спать, мы думаем, мы говорим, мы пишем: день прошел. И назавтра мы не ищем прошедшего дня. Но пока мы не легли, мы относимся к дню так, как будто бы он еще не прошел, как будто бы он еще существует, как будто день это дорога по которой мы шли, дошли до конца и устали. Но при желании могли бы пойти обратно. Все наше деление времени, все наше искусство относится к времени так, как будто бы безразлично, когда

это происходило, происходит или будет происходить. Я почувствовал и впервые не понял время в тюрьме. Я всегда считал, что по крайней мере дней пять вперед это то же что дней пять назад, это как комната, в которой стоишь посредине, где собака смотрит тебе в окно. Ты захотел повернуться, и увидел дверь, а нет — увидел окно. Но если в комнате четыре гладких стены, то самое большее что ты увидишь, это смерть на одной из стен. Я думал в тюрьме испытывать время. Я хотел предложить, и даже предложил соседу по камере попробовать точно повторять предыдущий день, в тюрьме все способствовало этому, там не было событий. Но там было время. Наказание я получил тоже временем. В мире летают точки, это точки времени. Они садятся на листья, они опускаются на лбы, они радуют жуков. Умирающий в восемьдесят лет, и умирающий в 10 лет, каждый имеет только секунду смерти. Ничего другого они не имеют. Бабочки однодневки перед нами столетние псы. Разница только в том, что у восьмидесятилетнего нет будущего, а у 10-летнего есть. Но и это неверно, потому что будущее дробится. Потому что прежде чем прибавится новая секунда, исчезнет старая, это можно было бы изобразить так:



Только нули должны быть не зачеркнуты, а стерты. А такое секундное мгновенное будущее есть у обоих, или у обоих его нет, не может и не могло быть, раз они умирают. Наш календарь устроен так, что мы не ощущаем новизны каждой секунды. А в тюрьме эта новизна каждой секунды, и в то же время ничтожность этой новизны, стала мне ясной. Я не могу понять сейчас, если бы меня освободили двумя днями раньше или позже, была ли бы какая-нибудь разница. Становится непонятным, что значит раньше и позже, становится непонятным все. А между тем петухи кричат каждую ночь. Но воспоминания вещь ненадежная, свидетели путаются и ошибаются. В одну ночь не бывает два раза 3 часа, убитый лежащий сейчас — был ли убит минуту тому назад и будет ли убитым послезавтра. Воображение непрочно. Каждый час хотя бы, если не минута, должен получить свое число, с каждым следующим прибавляющееся или остающееся все тем же. Скажем, что у нас седьмой час и пусть он

тянется. Надо для начала отменить хотя бы дни, недели и месяцы. Тогда петухи будут кричать в разное время, а равность промежутков не существует, потому что существующее не сравнить с уже несуществующим, а может быть и несуществовавшим. Почем мы знаем? Мы не видим точек времени, на все опускается седьмой час.

7. Печальные останки событий

Все разлагается на последние смертные части. Время поедает мир. Я не по...

35. Бурчание в желудке во время объяснения в любви

Меня интересует: когда я объясняюсь в любви новой свежей женщине, то у меня почти всегда, или верней часто, бурчит в животе или закладывает нос. Когда это происходит, я считаю, что наступил хороший признак. Значит, все выйдет удачно. Тут важно, когда начинает бурчать, вовремя закашлять. Вздыхать, кажется, не надо, иначе бурчание дойдет до ее слуха. От закладываемого носа тоже, бывает, исходят характерные звуки. Наверное, это происходит от волнения. В чем же здесь волнение? Половой акт, или что-либо подобное, есть событие. Событие есть нечто новое для нас потустороннее. Оно двухсветно. Входя в него, мы как бы входим в бесконечность. Но мы быстро выбегаем из него. Мы ощущаем следовательно событие как жизнь. А его конец — как смерть. После его окончания все опять в порядке, ни жизни нет ни смерти. Волнение перед событием, и вследствие того бурчание и заложенный нос есть, значит, волнение перед обещанной жизнью. Еще в чем тут в частности дело. Да, дело в том, что тут есть с тобой еще участница, женщина. Вас тут двое. А так, кроме этого эпизода, всегда один. В общем, тут тоже один, но кажется мне в этот момент, вернее до момента, что двое. Кажется что с женщиной не умрешь, что в ней есть вечная жизнь.

36. Заболевание сифилисом, отрезанная нога, выдернутый зуб

Почему я так боюсь заболеть сифилисом, или вырвать зуб? Кроме боли и неприятностей, тут есть еще вот что. Во-первых, это вносит в жизнь числовой ряд. Отсюда начинается система отсчета. Она более страшная система отсчета, чем от начала рождения. Там не помнишь, то есть у всех, страшность того никто не ощущает, то все празднуют (день рождения и имянин). Тем же мне и страшно было пребывание в Д. П. З. И во-вторых, тут еще плохо то, что это было что-то безусловно окончательное и единственное и состоявшееся и настоящее. И это в моем понимании тоже становится числом. Это можно покрыть числом один. А один, по-моему, это целая жизнь одного человека от начала до конца, и нормально это *один* мы должны бы чувствовать только в последний миг. А тут вдруг это входит внутри жизни. Это ни чем не поправимая беда. Выдернутый зуб. Тут совпадение внешнего события с временем. Ты сел в кресло. И вот пока он варит щипцы, и потом достает их, на тебя начинает надвигаться время, время, время, и наступает слово вдруг и наступает наполненное посторонним содержанием событие. И зуб исчез.

Все это меня пугает. Тут входит слово никогда.

⟨1932—1933⟩

Приложение II

ФРАГМЕНТЫ ПРОИЗВЕДЕНИЙ, ДО НАС НЕ ДОШЕДШИХ

36-bis

пеночкой стучит

36-bis-a

хреном трёт супругу

37

вот зреет абенд вздохнули плечи
а пекарь двух печей семью калечит
и тени хитрого Петра
на плохо выбритом виднелись лбу Кутузова
и донесли светило сна Урусову
и без ⟨*нрзб.*⟩ в бархате ⟨*нрзб.*⟩
покажут на ⟨*нрзб.*⟩
но он терпением как причт
спешил в похабство и париж
⟨Манон?⟩ мелькая полусветской
повис от гибели на статуе
как бабочка качал он латами
здесь извините вышел кактус
и здесь хохочут ⟨*нрзб.*⟩ пушки
что за платочек худой опушки
убранство бурного леса
любителей слеза
полезла . . . .

⟨*Август 1926*⟩

37-bis. Евстафьев и Маргарита Кронпринцева

Евстафьев

я нахожусь в великом раздраженьи
есть у меня потребность в размноженьи
о ты широкая красавица
хотел бы я тебе понравиться
мечтал бы я но нету слов и смелости
и как ручей дрожат от страха челюсти
желал бы я с тебя сапожки снять
хочу за спинку я тебя обнять
твои мне нравятся большие плечи
они блестят как в церкви свечи
твои похожи ручки на статую
без одежды всю босую
мне хотелось бы к тебе приткнуться
о любви хотел бы заикнуться
да робею не могу
но ей Богу я не лгу

Кронпринцева

вы наверно лжете

. . . .

смотрится в окно
кто подобно речке
говорит темно
и сжимает даму
толстую рукой
там проносят маму
хмуро за рекой
это спит обманута
злая не жива
и лицо натянуто
будто тетива
кто-то из корыта
говорит рабу
не носи открыток
я теперь в гробу
не носи мне супу
не носи конфет
что же нужно трупу

. . . .

Гусарский полковник (*вбегая*). Генералу плохо, очень нехорошо, надо лекаря.

Генерал (*входя*). Глупости. Я здоров, а который час.

Гусарский полковник. Ваше Превосходительство час тридцать пятый.

Генерал. Ага хорошо, пора гостей хоронить.

Архиерей (*появляясь*). Молитесь.

Гусарский полковник

кончен вечер кончен бал
двинем люди по домам
кто не дерево упал
кто лежать остался там
у меня была жена
а осталась мне пустыня
а она раздражена
головой качает синей
развились ее кудряшки
потекла помада
бойтесь люди замарашки
Бога смерти ада

Мужья. Где наши котелки.

. . . .

...есть хлеб чужого мужчины. Тот муж от ревности станет не живой.

Китаец. Да здесь же все пьяные. Никто не узнает. Укусите этот хлеб.

Ксения Львовна. Дайте мел я вам напишу.

(*Китаец дает ей мел и она пишет:* Милый хороший китаец я не буду кушать ваш хлеб ха ха.)

Китаец. А я говорю ешь, а то я тебя зарежу.

Ксения Львовна. Какой вы злой, как грузин.

Китаец. Мы все одного происхождения, нам всё нипочем. Смотрите какой я плотный, как памятник.

Входит Иванова.

Иванова. Как я устала и что теперь делать.

Архиерей (*в дверях*). Молиться.

Они в страхе бегут в соседнюю комнату. Там Фенфен разговаривает с Дашей и держит ее за косичку. Всем становится стыдно.

Китаец. Деваться некуда. Кругом разврат.

Иванова. Есть одно средство. Это думать о столе.

Картина 6-я

. . . .

37-bis-a

Запись в блокноте Даниила Хармса

13 нояб.

раздражение, размножение, пробуждение *4.36.*
Иван Иванович Фен-фен
сели все за дождик
Асасэ
строит памятник и все время пищит
гвоздика — на гвоздик дико

глава V *4 43.*

кусочек Фриц и Губернёр *4 46.*
я как сон сюда внесен

я нахожусь в великом раздражении
есть у меня потребность в размножении *4 55.*

---

19 минут

‹1928›

38

…ясно
нежно
и светло
чтоб землею белоснежной
грудь и ухо
всю посуду
у прекрасной
занесло

3ий в о з н и ц а (*закинув голову, глядит наверх*).

Тучи в небе тлеют
страшен вид страны
то они светлеют
то опять черны
то они недвижны
как скала мертвы
то скоропостижно
мчатся словно львы
столько в них движенья
столько синих сил
будто на сраженье
Бог их пригласил
с грохотом и треском
носятся в ночи
ненасытным блеском
светятся мечи

Входят Т р е у х о в, Т р о е к у р о в и Т р е г у б: — Да, дождь знатный.

Все пляшут.

Идет очень сильный дождь.

Генерал перестает говорить стихами. Генеральша отличилась, умерла,— ее и похоронили.

В с ё

Поэт кончил читать. Наступило незаметное молчание. Наконец его друзья, которых было не больше трех человек, что-то сказали.
Потом один из них, который показался поэту рыжеватым, повторил слово: «хорошо» и сказал:
— У меня есть стремление задать тебе вопросы:
вопрос 1ый. Думал ли ты о концах своих вещей и о конце этой вещи?

вопрос 2ой. Считаешь ли ты удивление достойным предметом для входа в поэзию.
вопрос 3ий. Как ты думаешь — нужны ли хотя бы нам твоим друзьям — эти стихи и другие стихи.
вопрос 4ый. Давайте поговорим начистоту.
Поэт сказал:
ответ 1ый. Я думал о концах своих вещей и о конце этой. Я ничего не придумал.
ответ 2ой. Я не нахожу удивление достойным. Я сожалею, если здесь есть нечто, что могло бы удивить. Самого же меня удивляет не очень приятным образом наличие национального в моих вещах ⟨...⟩

⟨1937?⟩

39

⟨...⟩ вдоль берега шумного моря шел солдат Аз Буки Веди. У него была основная руководящая мысль про орехи. Он шел и шептал песню. Был вечер. Солдат Аз Буки Веди, подходя к жалкому, не освещенному рыбаками, живущими в нем, рыбачьему домику, в котором жили рыбаки, в том случае, когда они не находились в плавании в шумном, черном, каспийском, по существу даже средиземном, или что то же самое, адриатическом море, а находились на берегу, то тогда они жили в нем. Их рыбаков было пять человек. Они пристально ели суп с рыбой. Их звали: Андрей, Бандрей, Бендрей, Гандрей и Кудедрей. У них у всех были дочери. Их звали: Ляля, Таля, Баля, Кяля и Саля. Они все вышли замуж. Был вечер. Солдат Аз Буки Веди не зашел в дом к этим огородникам. Он не постучал к ним в дом. Он шел погруженный в свою мысль, основную им руководящую мысль об орехах. Солдат Аз Буки Веди не заметил их рыбачьего дома. Ни их сетей, ни их снастей, ни их дочерей, ни их супа. Хотя он и продрог и всё равно надвигалась ночь, но он прошел мимо. Настолько он был охвачен своей основной руководящей мыслью об орехах. Был еще вечер. Аз Буки Веди шел, почти бежал и говорил ореховую песню. Представим себе, то есть мысленно услышим, эту песню. Следует ли из того, что песня названа ореховой, что в ней и должны рисоваться орехи. Да, в данном случае, следует. Далеко не всегда это бывает так, но в данном случае следует. Вот она эта песня. Солдат Аз Буки Веди пел о

разнице скорлуп грецкого и американского ореха. Вот что он пел.

У грецкого ореха скорлупа
имеет нежный вид.
У американского ореха скорлупа
имеет дикий вид.
Первая скорлупа прочна,
ясна, сочна, точна.
Вторая скорлупа проста,
она как лебедь без хвоста.
Откуда эта разница берется,
кто знает тот дерется.
Мне грецкий нравится орех,
ведь в нем есть смех.
Его скорлупа прекрасна,
но мысль о ней напрасна.
Есть у американского ореха цвет,
может быть этот цвет ему брат.
Но где начинается его рассвет,
не сказать никому ни вперед ни назад.
Откуда эта разница берется,
кто знает, тот дерется.
Вот и все что я мог и спел
об их скорлупе кончающейся на эл.

Тут, как бы в ответ на эту песню, вспыхнуло освещенное свечой, ранее не освещенное, окно потухшего совсем, навсегда рыбацкого домика. Рыбак Андрей, Бандрей, Бендрей и Гандрей постучал в окно и крикнул солдату Аз Буки Веди: — Ротный командир, любишь ли мир? А рыбак Кудедрей самостоятельно варил и продолжал есть свой рыбацкий суп. Был вечер, хотя и надвигалась ночь. Но что мог ответить Аз Буки Веди, ‹когд›а он не слышал вопроса. Он был уже очень далеко от них. ‹И тогда› он внезапно, но не неожиданно, превратился в отца и ‹...› и сразу спел новую песню. Отец пел. Мать слушала. Отец пел, а мать слушала. Отец пел и мать слушала. Что же она слушала?

Я по у ли цам ходил.
Сына я везде искал
Но нигде его не находил,
даже средь прибрежных скал.
Я потом пошел в ле сок,
побежал на брег морской.
Где ты, где ты мой сынок,
я кричал вокруг с тоской.

Сын мне отвечал ау,
может быть я вовсе здесь,
я тогда вокруг взглянул,
сын мой растворился весь.
Тут завыли птицы все
и заворковал зверек.
Плачьте, плачьте плачьте все
им прокуковал ле сок.

Солдат Аз Буки Веди, сильно вдохновленный, мужественно по⟨...⟩

⟨1937—1938?⟩

Приложение III

СВИДЕТЕЛЬСТВА О НЕДОШЕДШИХ ДО НАС ПРОИЗВЕДЕНИЯХ

40. Бык Будды

Я С. Друскин сообщает, что в гимназические годы Введенский вместе с В. Алексеевым писал поэму «Бык Будды», содержащую элементы пародии одновременно на символизм и футуризм.

41

из-за леса выходит -ская

42

Я не верю в количество звезд
я верю в одну звезду

43. *Д. С. Лихачев сообщил, что в 1922 году Введенский читал стихи на вечере в б. Лентовской гимназии, где он до того учился; стихи эти характеризовались нанизыванием синтаксически слабо связанных блоков. Из этих стихов Д. С. Лихачев запомнил только одно слово:* воротнички.

44

яков лев весельчак
съел солому натощак

45

Без отношения в каменном мире, полет без смысла и это хорошо.

46

Первое солнце ударило над нашими письменными столами, второе и пятнадцатое над ковром и Атлантическим океаном. Об остальных неизвестно. Узнай только.

47

Слушая гортанный шёпот собак, учись слушать потолок лампочка.

48. *Я. С. Друскин вспоминает, что одновременно со стихотворением* Парша на отмели *Введенским сочинено было близкое по поэтике стихотворение, записанное на склеенных листах бумаги величиной с газетный лист, с длинными нерифмующимися строчками. Общее впечатление от чтения Введенским этой вещи Я. С. Друскин определяет как «ощущение ритмической последовательности длинных волн».*

49

Крадётся хитрый сыр

50

а) и ухом вьются их уста
он скажет пылкой бомбе вдруг
на темя мутное кроту

во во во веки а свежо
они уплыли в поле под ракитой

хохотали пауки
умирая у реки
то шли вояки иль фигуры

где умирает князь двухместный
смешные он открыл глаза

зима восходит на плоты

там ходят лишь Васи да Кости

б) и ухом вьются их уста
он скажет пылкой бомбе вдруг
Фефёлечкой свистел коту

под свист и пенье барабан
⟨песнь⟩ прогремели пачки
кто ныне пожелает пасхе
долговязую окрестность
где умирает князь двухместный

и скажет князь карету
и подадут ракиту

там ходят лишь Васи да Кости

50-bis (1—3)

9 августа 1926 г. Введенский пишет Хармсу из Алупки: «я еще написал стихи... Интересная подробность, во втором стихотворении оказалось столько же строк, сколько и в первом... т. е. ровно 55 строчек». *И 21 августа*: «я здесь 18 числа написал еще стихи».

51—58

В пятницу 12 ноября... Шуре советую прочесть:

(51) Русское чтение.
(52) Буря и дядя.
(53) Вьётся речка долгополая...
(54) Сиси Пиколка.
(55) А он неоднократно видел сон...
(56) Платон.
(57) Абеляр.
(58) Ответ девы.

59—65 «Творения Александра Ивановича Введенского»

(59) Даниил Хармс.
(60) Моя мама вся в часах.
(61) И я в шинели...
(62) И он был добр к своим друзьям...

. . . .

(63) Обмакни дитя.

(64) Испанцы милые...

. . . .

(65) Зачем ты пакостишь, о дева...

66

я грустный мясник

67. Беседа с рощей

солдатский на часах стоит

но раздается голос детский
о роща ты ли торжествуешь

садясь на пузатых стакан⟨ах⟩

зевает часовой мажорный
как много в трусах геометрий

чик так чики драки

из будки голос раздаётся

солдатский стоит на часах

или он был шутник
или я опоздала

что ты круглый орел тоскуешь

солнечной ⟨*нрзб.*⟩
затыкался в косы самовар

лыжи любим продавать
женщины село кровать

68. Самонаблюдение над стеной

на разобранной руке
любо с ним дружила
в хлебных покрывалах плеч

69. Г. Н. Кацман сообщил, что Введенский читал ему свое произведение «о человеческих глазах» в комнате, которая была вся разрисована человеческими глазами.

70. Грецкая элегия

точные свечи сияли
С Онегиным

вообще же это был Урал

71

едут люди на осле
едет нимфа а не князь

72. Вторые темные поля

а). пред ним проносится виденье

и церкви ровные стояли

сии квадратные мосты

смеялся шевелился Хармс и бегал гусем

зима одна была во всём

кидаюсь молча на коня

я бегу великий грешник
в сокрушаемый орешник

б). Иоанн Кронштадский ей цепенеет

войдя провизор говорит
собачка круглая пред вами

лежат артисты
пикантною усадьбой

73. Пиковая дама

пустынное село

и песенку сосет

она сидит под лампой приятно хорошея

спи я лежал как лепестки

он не заметит Вениамина
и отойдет святая Нина

и бегает сама с собой

поднимались над святыми
два индейца седых

безбожное их тело лежало впереди

бобровы гагары

под горою под ракитой
немец бегает зарытый

74

рос лес
жил рязанский адвокат
бродят сальные калмыки
мухи Божии послушны
внук внук Павел
остепенился ли я

75

убежал хвостатый бог

76. Что мы об этом знаем

хорунжий
гробница дорогая
бакен красноречивый
вставала сквозь туманы
безбрежная луна

77

боги в небе ай-дуду
в лоб уставившись Христу
там стряслась беда лихая

78

мне ночью виден дом сквозь пса
и потухала вдруг семья

79—94.

«Оглавление Шуркиной тетради»

1 (79).	Под лошадку, под лампадку журналист	1
2 (80).	Сказание не то о царьках	6
3 (81).	Могила памятных драгун	12
4 (82).	Ладонь киевлянина	17
5 (1*).	Начало поэмы	29
6 (83).	Сатира на женатых	33
7 (84).	Он сказал, нянька ему ответ⟨ила⟩, а ⟨он⟩ опять сказ⟨ал⟩	36
8 (85).	Хрен, жабры, оселок	41
9 (135*).	Остриженг скопом Ростислав	46
10 (59).	Даниил Хармс	52
11 (61).	И я в шинели	82
12 (60).	Моя мама вся в часах	86
13 (62).	И он был добрым к своим друзьям	121
14 (86).	О	127
15 (2*).	Минин и Пожарский	132
16 (63).	Обмакни дитя	170
17 (87).	По небу смутному полночи	173
18 (88).	Пожар на пользу	176
19 (89*).	Вот зреет абенд вздохнули плечи	181
20 (64).	Испанцы милые	185
21 (52).	Буря и дядя	188
22 (58).	Ответ девы	190
23 (136*).	Воспитание души	191
24 (51).	Русское чтение	197
25 (67*).	Беседа с рощей	248
26 (68*).	Самонаблюдение над стеной	259
27 (70*).	Грецкая элегия	265
28 (72*).	Вторые тёмные поля	269
29 (73*).	Пиковая дама	278
30 (90).	([Состояние двухперстного ощущения времени])	288
31 (91).	Окончательные дела	288
32 (92).	Гробовое небесное видение	293
33 (76*).	Что мы об этом знаем	299
34 (93).	День и ночь	
35 (94).	Гимн водке	
36 (3*).	Седьмое стихотворение	

95. Что я видел в час кончины

он был скукой поглощен

мезонин червяка

96. Восшествие на новый день

и в небе́ как очи летает петух
да́мы бегали в тоске

97. Ода отвращения

все люди лягут
вяло на правый бок

98. Птицы

казаки боком шли

99. Картинки

100. Размышление о самоубийце

и орешен

вот сейчас перед ним стол
и когда же будет посол

судорогой волосы взлетят

торгуя как купец

а ведь она поди переползет

101

и так и сяк лежит покойник

и полетела как тетрадь

добудь из ⟨*нрзб.*⟩ керосин

пред ней лежит сын

но лежит покойник гордый
под тюлем

102. Убийство чиновника.

103. Трагический случай.

104. Африка

мотор-автомобиль

но понять ничего не мог
но понять ничего не мог

конь

зангези
конь — ах какой он ловкий

105. Убийцы вы дураки

105[а]. **В. Каверин:** Встреча, о которой мне хочется рассказать, состоялась, должно быть, в 1927 году. На этот раз в институт пришли «обэриуты» — маленькая группа поэтов. ...На «встречу» в Институт истории искусств пришли Н. Заболоцкий, А. Введенский и Д. Хармс — три молодых человека, которых, судя по внешности, можно было объединить только на основе неопределенных взглядов, изложенных в «Манифесте». Заболоцкий был в длинной солдатской шинели, которую он так и не снял, читая стихи. Хармс — в актерском пиджаке, застегнутом у самого подбородка, под которым был аккуратно расправлен детский шелковый бант. Введенский, напротив, щеголял обыкновенностью прекрасно сшитого костюма с платочком в наружном кармане. Но и особливость и обыкновенность сразу же забылись, когда поэты стали читать стихи. ...Потом Введенский прочел несколько стихотворений, и «Елизавета Бам», в свою очередь, показалась произведением, в котором, хотя и не без труда, можно разобраться. Рассказывая о своих новых замыслах, он упомянул, что намерен написать повесть под названием *Убийцы вы дураки.*

105[б]. — *В. А. Каверин сообщил, а в письме автору этих строк от 1 июня 1973 г. подтвердил, что главу из романа* «Убийцы вы дураки» *Введенский читал во время выступления обэриутов в Институте истории искусств (очевидно, другого), в присутствии участников руководимого В. А. Кавериным семинара по прозе. В. А. Каверин предполагает,*

что это могло быть в 1928 году, однако записи Д. Хармса (см. ниже) заставляют датировать это годом позже.

105в. А. Введенский (по Л. Липавскому):

...Единственный правильный по своему принципу роман — это мой, но он плохо написан...

105г. Д. Хармс:

8.57. Бернблик — Бернброк. План — путаный.

9 ч. 4 м.

Жили-были два врага. Э. Т. А. Гофман... традиция прошлого века. Да да Съезжинская. С одной стороны, невольно связывает сюжет и персонажи, а с другой стороны, слишком много отступлений и трудно понять. Гриша из умывальника и обратно. Прием, после которого ждешь подобных.

Драка ножей с ножами, вилок с вилками, ложек с ложками.

Враги погибали как снег. Тут Грише стало пять лет. Потом сгорела свеча.

9.18.

II

Разговор о зарытии покойника.

По тону слегка авантюрный. Похож на переводную беллетристику.

Стул венский как питье.

Свет слышался в окна как песок.

Превращение доктора. Замечательно подобраны все слова.

Пир. III

Тигры и офицеры.

Фамилию переменил да лицо перетасовал.

Мама была взволнована как море, папа был потрясен как мозг.

Время с честолюбием.

Не выспался и хотел нарисовать сон.

Червячки молниеносные и были они скоты.

⟨Пропуск.⟩

Похороны. Воспоминание. М.

Смерть Петр⟨а⟩ Ив. IV.

Бледный как картошка.
В своем мундире — пл⟨охо⟩.
Чепуха и салат.

Пропуск. V.

Предание об аэроплане. М.
Что не день, а ящик. Чай с гвоздикой. Механик.
Психологические штучки. Уже смеется уже издевается.

Владивосток. VI.

Си ре́чь.

Детство Иван-Петр. VII.

Черные усатые собаки. Хор⟨ошо⟩.
Игра в карты.

Синие яблоки. VIII.

Нездешняя комн⟨ата⟩ со штанами и сиятельствами.
На лице есть рок как полагается.
10.7.

105[д]. Д. Хармс:

А. Введенский. Роман. Бернблик.

Д-р Бернбокер. ⟨В⟩ 76 желудочном году. Медведь захохотал как человек. На тот белый свет.

Не естественно браслет сперли.

105[е]. Д. Хармс:

Убийцы дураки.

Паровоз пошел. Умывальник был соткан из мрамора.

Барбос человеческим голосом кричит на бактерии. Струпья покрывшие его легкие.

Адвокат Гомеров.

Стул венский как питье.

Пир. Французская речь похожа поначалу на восточную.

105[ж]. Д. Хармс:

А. Введенский. *Убийцы вы дураки.*

Григорий Сергеевич Пунцов. Кисляков. Крундышев.

Души убитых взлетали как фонтан.

Маруси летали над ними. Сидели с настежь открытыми окнами. Довертывались в вальсе последние пары.
Сел на стул и стал представлять башню.
Думал — пойду.

106. Безумные звери.

107

Стариковская ночь

в посуде толстую деву
стоящую как свеча

108—109.

Я. С. Друскин. Темы двух утерянных вещей Введенского:

1(108). Две смерти: человек умирает, это первая смерть.
Затем наступает вторая смерть.

2(109). Раз я сказал В.: самый приятный возраст от пяти до семи лет. Хорошо, если бы после семи лет снова наступало пять лет и т. д. На эту тему В. написал вещь. Только периодическое возвращение назад происходило между тридцатью и сорока годами. Обе вещи были написаны в начале тридцатых годов.

110

Гениальному мужчине
Гёте, Пушкин и Шекспир,
Костомаров и Пуччини
Собрались устроить пир.

111

Без названия

и сотню облаков над нами
встревоженно и зыбко

112

добродушные лягушки
восклицательные знаки

113. **Я. С. Друскин:**

Между 1935 и 1937 гг. В. рассказал тему вещи, которой он не написал: человек пишет дневник; время в мире этого человека идет как у нас, вперед, но дни идут назад, так что после сегодняшнего дня наступает вчерашний, позавчерашний и т. д. Дни в дневнике идут назад.

114. Т. А. Липавская *сообщает об устном рассказе Введенского, который она от него слышала*:

— Тринадцать человек организовали союз для борьбы с суевериями. Все дела они начинали в тяжелый день — понедельник, закуривали папиросу втроем и обязательно третий от той же спички. Собирались всегда все тринадцать вместе, не больше и не меньше. Однажды в понедельник они собрались для борьбы с суевериями, а тринадцатого нет. И тогда они прониклись суеверным ужасом.

Приложение IV

РАННИЕ СТИХОТВОРЕНИЯ

115

И я в моем теплом теле
лелеял глухую лень.
Сонно звенят недели,
вечность проходит в тень.
Месяца лысое темя
прикрыто дымным плащом,
музыкой сонного времени
мой увенчаю дом.
Ухо улицы глухо,
кружится карусель.
Звезды злые старухи
качают дней колыбель.

Май 1920 года

116. Отрывок из поэмы

На набережной болтаются
дома у самой реки.
Безкосые китайцы

ждут звездной руки.
А каменные солдаты,
мечтающие о хлебе,
проваливаются в квадраты,
просверленные на небе.
Внимания не обращая
ни на Великого, ни на Петра,
дряхлым шагам внимая,
заря поет до утра.
Земля еще дышит
красными шестами мятежей.
Шаги прозвучат еще тише
по дорогам соседних аллей.

Август 1920 г.

117—121. Стихи из цикла «Дивертисмент»

1

Играет на корнете-а-пистоне
Мой друг, мой верный друг.
На голубом балконе
Из длинных синих рук.
    Мое подымет платье
    Веселый ветерок,
    Играя на закате
    В краснеющий рожок.
Я прохожу по улице
В юбке до колен;
Становишься распутницей:
Так много перемен.
    Я в лавке продовольственной
    В очередях стою.
    Все помню с удовольствием
    Последнее люблю!
И плачу долгим вечером,
И думаю о нем,
Что ж — делать больше нечего.
Вздыхаю пред огнем.

2

Та-ра-ра-бумбия
Сижу на тумбе я.

Простерты руки
К скучной скуке.
Рука простертая
Ласкает звездочки,
А солнце мертвое
Лежит на жердочке.
У нее узкая талия
В руках белое полотенце;
Мои глаза в Австралии
Темнее тамошних туземцев.
Та-ра-ра-бумбия
Сижу на тумбе я.

3

Ночь каменеет на мосту,
Холодный снег и сух и прост.
Послушайте, трактир мой пуст,
Где звезды лошадиный хвост.
У загнанного неба мало
Глядят глаза на нас, когда
Влетают в яркие вокзалы
Глухонемые поезда;
Где до утра
Ревут кондуктора.
А ночь горбатая взрастает до зари,
И хмуро жмурятся от снега фонари.
Надень меха!
По улицам пройдись!
Она тиха
Воров безумных летопись.
Черный Гарри крался по лестнице
Держа в руке фонарь и отмычки;
А уличные прелестницы
Гостей ласкали по привычке.
Черной ночью сладок мрак
Для проделок вора.
Трусит лишь один дурак
В серых коридорах.
О пустынный кабинет,
Электрический фонарик!
Чуть скрипит сухой паркет,—
Осторожен тихий Гарри.
А в трактире осталась та,
Ради которой он у цели.

О, красавица твои уста
И они участвуют в деле!
Вот уж близок темный шкаф
С милыми деньгами.
Но предстал нежданно граф
С грозными усами.
И моментально в белый лоб
Вцепилась пуля револьвера.
Его сложила в нищий гроб
Не сифилис и не холера.
Не пойте черноглазых од
Над жертвою слепого рока.
Пусть месяц скорбный идиот
Целует руки у востока.

4

Рвется ночью ветер в окна,
Отвори-ка! отвори!
Я задумалась глубоко
Но ждала вас до зари.
Я любила вас, не зная,
На четвертом этаже.
Все по комнатам гуляю
Одиноко в неглиже.
Ах зачем же тихо стонет
Зимний день на Рождество.
Вы сдуваете с ладоней
Пепел сердца моего.
Пусть мои закрыты двери,
Под глазами синева.
Разболелась от потери,
Закружилась голова.

5

«В ночных шикарных ресторанах.»

Из соврем. романса.
Аргентинское Танго.

В ресторанах злых и сонных
Шикарный вечер догорал.
В глазах давно опустошенных
Сверкал недопитый бокал,

А на эстраде утомленной,
Кружась над черною ногой,
Был бой зрачков в нее влюбленных,
Влюбленных в тихое танго.
И извиваясь телом голубым,
Она танцует полупьяная
(Скрипач и плач трубы),
Забавно-ресторанная.
Пьянеет музыка печальных скрипок,
Мерцанье ламп надменно и легко.
И подают сверкающий напиток
Нежнейших ног, обтянутых в трико.
Но лживых песен танец весел,
Уж не подняться с пышных кресел,
Пролив слезу.
Мы вечера плетем, как банты,
Где сладострастно дремлют франты,
В ночную синюю косу.
Кто в свирель кафешантанную
Зимним вечером поет:
Об убийстве в ресторане
На краснеющем диване,
Где темнеет глаз кружок.
К ней, танцующей в тумане,
Он придет — ревнивый Джо.
Он пронзит ее кинжалом,
Платье тонкое распорет;
На лице своем усталом
Нарисует страсть и горе.
Танцовщица ⟨с⟩ умершими руками
Лежит под красным светом фонаря.
А он по-прежнему гуляет вечерами,
И с ним идет свинцовая заря.

1920 г.
Ноябрь — декабрь

122—130

В ленинградское отделение Всероссийского Союза поэтов

10 стихов александравведенского

I

Ленинградскому отделению
ВСЕРОССИЙСКОГО СОЮЗА ПОЭТОВ

а вам вам ТАРАКАНАМ
кричУ с БАЛКОНА ТЕПЕРЬ
что иным детям безрассудно
то вам КАСПИЙСКАЯ ГУБЕРНИЯ
ЧЕРТИ

II

три угла четыре колокольни
три боба нестругана доска
стало сердце ОТ ВЧЕРАШНЕЙ БРАНИ
отчего нестругана доска
оттого что сгнила

III

ТАТАРИН МОЙ татарин
у тебя хорошие усы
ТЫ СЛАВНО ЗАБИВАЕШЬ ГВОЗДИ
прекрасный ты столяр
ХОРОШИЙ ЧЕЛОВЕК ТАТАРИН

IV

ны моя ны
моя маленькая грязная ны
моя нечистоплотная ны
моя милая хорошая ны
КРЕПКАЯ КАК ОРЕШЕК
моя добрая старушка ны
славная обкуренная трубка
А КОГДА КУПИЛ НЕ ПОМНЮ

V

шопышин А шопышин А шопышин А шопышин а
мост поперечен крыло поломали стало как в бочке
стало сельдь

была голова круглой хвост был длинный глаза два
гривенника агарусный
ШАРФ
ты отчего ржавая
отчего на простынях
отчего при лампочке
УшЕЛОГая
Вспыхнул керосин и потух полосы ночные пошли
и выглянув
из-за лампы пуп и
застыл
Плесневая струйка ползет в ней царствует бензИН
в узком платьЕ
Струйка тир-тир-тир ляски это не отверстие мячик
гриб в углу
а над грибом одна звёздочка и страшно высоко как
пустошь
написано было ФАТА УГЛЕКОП ОЛИФА СЕЛЁДКА

VI

Нас немного карликов
мы глухие жолобы
а седло у нас
будапешт туркестан суламифь конь
есть одНИ большие звезды
и одни большие лица
как коричневая пакля
выкрашенные потому в цвет
все деревья в кушаках
ЭНЬЗЯ БЕНЬЗЯ и фаддей
старенькая наша дедушка
ИЗБА какая звонКая НИЗка
в самом темном зеркале
рожа мухоморинная
стала на пятки
железные лапки
бьет барабан
верблюжьим мясом
СМЕ^РТЯЧКА в БАНКЕ

VII

ВОКЗАЛЫ ЧЕРНЫЕ ВОКЗАЛЫ
Гнедые смутные вокзалы
коней пустынных позабудешь
зачем с тропинки не уходишь

когда дороги побегут
тяжелых песен плавный жар

шумят просторы черной ночи
летят сухие сны костылик
от черных листьев потемнели
и рукомойники и паства
певцы пустыни отчего замолкли
испорчен плащ печальна ночь у печки
у печки что ж не у широких рощ
не у широких рощ
глаза твои желты и дом твой бос
но не на сердце скал
не на огромных скал
певец пузатый прячет флейту
спокойствие вождя температур

VIII

Вы были родом из Персии
не все Исидоры кусы не все леса но ВСЕ
геометры он знает вы все театралы. Нет не
театралы мы мы все нищие духом мы все
мошенники голенькие и из другой земли и у
нас чолы есть потому в пробках
Из зеркальных кустарников бутоны мед
и столбы летели из широких штор
а улыбка их была не понятна

IX

пустынник дверцу отворил
её войти он пригласил
светила тусклая звезда
и лампочку жестяную зажег
стояло колесо большое
и деревянная большая дверь
закрыла дождь и ночь
и стало как пустое о
толстая шершавая скамейка
твой платок стоит теплый
стены были в голых бревнах
твоя теплая нога
она босая как богиня
горячая как утюг
прелая потная башня
падать начнет с мохом

здесь не будет ни одного
странника
не будет ни одного комода
они из пены как венера
и зачем им быть
а твоя стеклянная копилка
всё равно на слом пошла
вот сидел и щупала пальцы
щупал пальцы керосин ревел
где орлы тяжелые ворота
необозримые ночные пряжи
все только мельницы
да снова мельницы
из кусочков бархата и кожи
холод лег на почтовый ящик
и глаза отчаянные страстные как кожа
уток УТОК стонет тесная нищенка
У пасмурных больших колыбелей ноготками.

‹1924›

131

Парша на отмели

ветер был сильный и раздул огонь. Огонь начал
лизаться и причмокивать и морщась торопливо
обхватывать дровяной склад. Ветер ветер
закричали жалобно дрова. Огонь огонь
запищали доски. Ты ломаешь нам тазобедренные
суставы сказали дрова и и коленные чашечки
ДОБавили доски. Но огонь долизывая склад
говорил: Не могу-с не хочу-с у меня жена
РОДИЛА ей щипцы накладывали.
ДВА фонаря стоят доска досочка дощечка дошка дощечкА
дошка дашка доска
досченчик досочек
ЧТО ЕСТЬ ДРОВА КОТОРЫЕ ГОРЯТ
ТАКУШТО каК ШИНКИЛЬ
в карнафейку «ЕСТЬ ЗОЛОТОБОРОДЫЕ ПУпсы»
в карнафейку
есть хитрые дома и шинкари забуженные в стара́х лесах
потому что для них кистень с надписью А есть слишком
долгая тюремная подпись ВОДЯная волна при К. С.
семечки емей ей е АТТОТТЫ емечки и е ай и яички
и а -ы-ы-ы ко запры‹?›

лента лента лентатя НАСЕКОМОЕ летит насекомое
КУВЫРКАЕТСЯ зядА

ГАННА твоя корзинка полна
песочными сугробами
полна широких сковородок
хвостами полнели нелли по КАРМАНАМ

ЗДЕСЬ СТОНУТ ЗЯБЛИКИ
каста каста каста каста

ЗДЕСЬ ПЛАЧУТ КУРОЧКИ

аХ я на вытянутых вам руках несу вам плод махнатой
стрекозЫ

животная царица КСИРА
её зовут
КОМАР здесь пеших не подточит
НУИЯМА полна вареников
веселько взамахнулось по водке по воде речной
кусты шелестелят

супруг с супругоЮ в кроватИ
она замужем
АОННА вате

здесь дремлет старый рукомойник
сосед по ДАЧЕ генерала
и свист идет и дым ползет и струп ф голое зало
ТАМ СТОИТ большая кушетка
А на ней сладко спит ЗАДОПУЗ
Шида Шида дикий голос ХРОМОЙ нос
как много свистков как много неуклюжих ЗАДНИЦ

ПУСТЕКИ пустеки как много пувуноф плывет
смотрите по тем стенам
ОНИ все РАБЫКА восах оеных
УЖЕ темнеет что вы пристаете ко мне с вашими нелепыми предложениями гнусными как пятикопеечная марка клеенпая под ситцевыми занавесками, сеенная на звонках
в ПОСЛЕОБед

НЕ БЕДА лебеда что ты поперхнулась
плохо что ты оттататакнулась

три воробья сидели на ветке и клевали ЖИЖИЦУ
братцы сказал один воробей полетим к одним
пекарням, где сегодня ПЕКУТ много ситнаго
чем тут клевать собственную ЖИЖИЦУ. Два воробья одного звали федором другого арбузом почесались и сев на лампу сказали что они это видели и знать ничего не хотят. треТиЙ ЖЕ

полетел и наевшись досыта вернулся и стал
смеяться над своими товарищами
А они наХоХлившись УЛЕТЕли в
Т И Б Е Т
ИКРАЙБЕЛЫ
ХНОК
19 ФЕВРАЛ Ь

⟨1924?⟩

132

ПоЛоТЕраМ или ОНАНистАМ

животных желаний в мире много
же о же ге лежат они пластом
здесь растут цветы название их вила
ГУАРИССОН сорви и принеси
мы нищие как семь
мы голые как верблюд
маргаритки гиацинты и гвоздики
оххо оххо оххо
в садике как лилии кометами
и те пугливые старушки
в платках с мокрым зонтиком
ГИРЫ в ЧУЛКАХ гиры смакоми
коммерсанты печенеги и лешие
зеваю я зеваю я зеваю я их
лодочки в мокрых туфельках
с цыплячьими хвости КАМИ
и милая дождь и песок нам сто
звезда в лебедях
не веревка в груди
воробьиным воробьиным мячом пу пу пущенным
в даль
кораблиный в лестницу свистит невесело шквал
медикамент
а лампас твой хруст аааль
а буф твой пуст как скандал
а звонок лаз человек
а пустяк стал на лаптях

ХВИРИСТОМ
ХВИРИСТОМ
в ответ на это лопнул орех
греческий лопнул БАнана БАНАНА
не роща А в шнурках
а роща ЗУБ в котелке
не свисток А в шнурках
а свисток зуб зарытый в песке
насыпается в шляпы грозная рать
лети тигр сквозь зеркало куни куни
зверство в покое а оставляя
на морской гладкой как веревка грудь
необозримая моя равнина воды
летят нестреляные УТКИ
в стакане плавают маленькие бумажки
лилии тихо еще не весна
а только краски азбес и азТИГР
ЕЩЕ только покой крашеный не гусар ика ика
сосна шелестит кудрями ика ика
гиль гиль гиль гиль
солями шевелит морями БАНКА
ТУЛЬ ТУЛЬ ТУЛЬ
кружка за плавниками хранит большое богатство
в сосне в сосне в сосне в сосне в сосне в сосне
богатые надежды мира в шевелках на острых крышах
при нежно заходящем солнце
на бети бай как статуя с пупком
на бети бай лягит на бети бай лягит в
секундалах
в часинных кистах у храмса и у хохока
на бети бай
ручей шипел свесив с моста хвост анхир сундук
на резинках катилась волна глупая баба анхир сундук
хворост лежал на столе дерево было больное анхир сундук
проходит жена вдоль могил анхир сундук
ставит на землю ведро купает в нем дочь анхир сундук
снимает с плеча кувшин пьет из него вино анхир сундук
жену зовут катя и дочь анхир сундук
выпив вино она спокойно идет домой анхир сундук
киты хранят во рту кусок шерсти
коровы хранят во рту кусок зелени
рыбы хранят во рту кусок соли
птицы хранят во рту кусок хлеба
колодцы хранят во рту кусок жести

в самаре хранят во рту кусок волги
тигры хранят во рту кусок ножки
прибытие будет в среду в 7 ч. 40

⟨1924?⟩

133. ГАЛУШКА

Л. Липавскому

да Бог с ним Бог с ним Кралинька
чего поешь ты маленька
чего ты плачешь Фетинька
коль наступило летинька
нукдох нукдох за ящики
стремятся трупы падчериц
дрожит очей молчание
петруша досвидание
артикль уский суточный
летит неглупый будочный
я здравствуй плачет весело
на сук жену повесила
жена моя звезда
рыдая умерла
жена моя погасла
печальной каплей масла
    кричат певуньи птички
    мы знаем по привычке
    так верно Бог сулил
    что я из перца кладбищ
    из перца могил
старушка в ванну сядет
чулок развязать
к ней подойдет Евлалия
чтоб петь шептать
    я ангел певчий ангел
    и крылья есть я тигр
    слепил подушки глаз
    кадил дымилом лик
    ладонька спе и спя
    свалилась львицей с шей
    глуха нема толпа
    а кто ее умней
        событий обсуждал
        здесь каждый серик бантик
        ты в баночку плевал раз раз
        КУМА ФОМА петрА попА
        и стук и он не стал

луна катит волну
седую вдалеке
в знакомую страну
овес летит в песке
не спит последний час
медвежий недотяпа
который бурный спал
славянская ты лапа
и дремлет часовой
на ветке заинздесь
чертями мир оброс
и адский пир везде
далекий чеха склеп
теперь плывет на нас
спасайся Арзамас
    и тверь кричит
    Ахни мандолина
    незрим и дом
    скрипучий наш орех
    везут на смех
    СЛЕПУЮ АРМИЮ

хрипит наш мир
хрипит наш путь и там
и сонный клир
открыл свой рот свой рот свой род
желтый пух
летит из вялых мышей
и зыбко зыбко мертвый дух
склонился на ошей
                    ник
и зыбко руки простирал
куда авсе куда авсе кинжал

    смутился пар
    проклятая пасха
    она нам не нужна
    деревянная пробка
    но но он сдох
    вы знаете он сдох
      кречет кречет
      ратник воли
      ты летящий сквозь юдоли
      раненый пращею
      туман тимпан веспасиан
      рим город гнильною струею

течет в овин
не он один
старец
пачкающий палец
пруссия пруссия
снегов белоруссия
игрушкой прыгнул васисдас
приветствую ребята вас
о чем клест кнут пут
здесь все как пух
и мыла пена пух
звезда сияя вдруг
исчезла
соларка козырей
монах
пробка
лук
семя
вестнику
в течении лета изъяснился
сердце мое зубр арбр урбр
хлрпр крпр трпр
крестьянин креста носитель
одеяния нет
НЕТ
огл агнь пропé
сой вакх с тирсом
и ветер в степях ой ой
вонючка вонючка лиса
с тревогой гортань с трубой
с тревогой гляжу столбой
ох / вздох упаду
на синюю медь в аду
и воздух остался немым Самум
головы подперев от дум
и птица летит в гантах пев
пех пех пирх пирх пряная
птица та пьяная
о мученье
какая старая
сурво бстро отвечал
неин качал
пыл пол пул
сухо мигнул
в далекий солнечный аул

летит старушка панихида
такая гнида
Архелук
прощальный птоломей утих
проныра сна
изящный колодец
соленый водопад
ТУПО ТУПО
страница трупа
любо любо
зуба зуба
Хаша
Халушка
пуд с мячиком

23 мая 1925 года

134. ОТРЫВОК

было дело под Полтавой
нет не дело а медаль
мы дрались тогда со шведкой
чуть что вправо мы налево
тсс видим побежала
юбку синюю порвала
я кричу остановись
чуть что вправо мы налево
за сосною под Полтавой
голенький сидит Мазепа
говорит был бы Федором
было б веселей
тут всё войско моё
зарыдает навзрыд
закричит заговорит
вот несчастный какой
с той поры здесь и трактир

⟨1925?⟩

135.

ОСТРИЖЕН скопом Ростислав

Д. Хармсу

Ребенок
что же стих?
нет пасекой икает
может
он помер?
нет ногой болтает

и вид его хмур и лих
он кожи сухари гложет
но где же
детский врач? —
картуз на голове режет
стоит себе в чадре
пиликает и слезится
в посмертный лазарет
не торопится . . . .
а акушерочка??
она
на животе своем рисует имена
что значат ЭТИ ПИСЬМЕНА?
колдовство или гордость
мрачные ухабы
ее седой бахчи
народы
кипятки и бабы
она стремится им рассказать про всякие фуфу
апчхи
с обручем
в тазу стоит??
нет она с гнедыми поджАрками
трудится
косой шевелит
куриной косточкой брату письмо пишет:
ЗДРАВСТВУЙ фрѐр мой аркаша
онкль
бинокль
это АКУШЕРКИН шаг?
нет это верблюдов гамаши
но где же где же врач
уж отчаянный Мстислав
трава растет.он держит кинжал
не говорит лишних слов
так вот ему повелось
на охоту попасть
он на штык зевнул
сидит комар родной в луз
он их власть???
нет он лишь зулейка
ты монах ты монах
честный проповедник
прискакали на одной ноге бояре в
землю ханаанскую

там петр великий и онан чашки куют
кто ты последний
солдат рыжий Егузов
без подкладок ротных песен
он умирает без усов
конец его тесен?
нет конец его смраден и гадок
как навоз лошадок
у него морда чистая?
мох и ботичелли
чиновники пришли
к субботе их пришили
они играют на лире
они они хают
нашу новую сумрачность
они они порхают
нет это снег на росу начал нос пускать
чего же наудил? —
ерши да дули
велик ли улов? —
сюргуч и воля
к падучей иду ли
жадно иволга кричит
врач сипит
акушерочка сестра
спит голубо-шерстяноглазая
под жестом топора
почему это не Азия?
так здесь же святой тропарь
Армия ворон
прилетела на бронислава
они чинят башмак
пьют портки
завязывают часы
сидел грозный сыч
снял капор
кивал ли он на врагов?
свистит шарабан
в нем племянница
пасхальным яйцом тянется
в богатырские очки
язык вложит?
кто ее жито
разложил на пахабных стенках
никто никто в жизни

она сама венка
сановники А Д Ж У Р А Й Т И С???!
нет они иконописные мастера Японии
    в Агони́и коля
сусликом лежит судача от боли
припадаю на один глаз
умираю на один ус
плывет на меня игла
кораблем су башмаком су
число 87 спина
унесла меня семья
говорит на спи
стало все зачаточным
и воздух сгнил
мертвый тапир:

13 февраля суббота 1926 г.

136. ВОСПИТАНИЕ ДУШИ

Л. Липавскому

Мы взошли на, Боже,
этот тихий мост
где сиянье любим
православных мест
и озираем озираем
кругом идущий забор

залаяла собачка
в кафтане и чехле
ее все бабкою зовут
и жизненным бочком
ну чтобы ей дряхлеть

снимает жирны сапоги
елки желтые растут
расцветают и расцветают
все смеются погиб
вот уж..........лет

бросают шапки тут
    здесь повара сидят в седле
    им музыка играла
    и увлеченно все болтали
    вольно французскому коту
    не наш ли это лагерь
цыгане гоготали
а фрачница легла

патронами сидят
им словно кум кричит макар
а он ей говорит
и в можжевелевый карман
обратный бой кладет

меж тем на снег садится
куда же тут бежать
но русские стреляют
фролов егор свисток
альфред кровать листают

МОНАХИ ЭТО ЕСТЬ пушечна́ тяжба
зачем же вам бежать

молочных молний осязуем
гром пустяком трясет
пускаючи слезу
и мужиком горюет
вот это непременно

но в ту же осень провожает горсточку
их было восемьдесят нет с петром
кружит волгу ласточку
лилейный патрон
сосет лебяжью косточку
на мутной тропинке
встречает ясных ангелов
и молча спит болото

садятся на приступку
порхая семеро вдвоем

и видят. финкель
окрест лежит орлом

о чем ты кормишь плотно
садятся на весы
он качается он качается

пред галантною толпою
в которой публика часы
и все мечтали
перед этими людьми
она на почки падает
никто ничего не сознает
стремится Бога умолить
а дождик льет и льет

и стенку это радует

тогда французские чины
выходят из столовой
давайте братцы начинать
молвил пениеголовый
и вышиб дверь плечом
на мелочь все садятся
и тыкнувшись ногой в штыки
    сижу кудрявый хвост горжусь
    о чем же плачешь ты

их девушка была брюхата
пятнашкой бреются они
и шепчет душкой оближусь
и в револьвер стреляет
и вся страна теперь богата

но выходил из чрева сын
и ручкой бил в свое решето
тогда щекотал часы
и молча гаркнул: на здоровье!
стали прочие вестись
кого они желали снять

печонка лопнула. смеются
и все-таки теснятся

гремя двоюродным рыдают
тогда привстанет царь немецкий

дотоль гуляющий под веткой
поднявши нож великосветский
его обратно вложит ваткой

но будет это время — печь
температурка и клистирь
французская царица стала петь
обводит всё двояким взглядом
    голландцы дремлют молодцы
    вялый памятник влекомый
    летал двоякий насекомый
очки сгустились затрещали
    ладошками уж повращали
    пора и спать ложиться

    и все опять садятся

ОРЛАМИ РАССУЖДАЮТ
и думаю что нету их
васильев так вот и затих

среда 27 октября ⟨1926⟩

Приложение V

КОЛЛЕКТИВНЫЕ СОЧИНЕНИЯ И СОЧИНЕНИЯ «НА СЛУЧАЙ»

137

‹Коллективное сочинение, написанное с участием А. Введенского›

А Введенский
Л. Липавский
В. Алексеев

Л. Мы с тобой по аллеям гуляем,
повторяя привычную ложь.
В. Все равно ты как я неживая.
Л. Ты, наверное, скоро умрешь.
А. И приду я к тебе на кладбище.
Л. Будет воздух прозрачен и чист.
В. Улыбнется пальцем нищий,
небеса замахают ногой,
и в четыре тогда стемнеет.
Л. И как виселицы фонари.
В. Чужие костры не согреют.
Л. Свеча так страшно горит.
И вижу я смерть стучащую.
В. Зашатаюсь и упаду
Л. Может быть рукой дрожащею
борьбу я с ней поведу.
Пламя свечи качается,
дверь начинает скрипеть.
А. Смерть, как отшельник, склоняется.
Волос ниспадает прядь.
В. Я такой индивидуально грустный.
А. Провижу конец мира,
приход Самозванца чувствую.
В. И мертво звучит моя лира.

‹1920–1921?›

138

Странно: у кошки сначала пять, потом четыре, потом три, а может быть две ноги.

‹1 25›

139

цыплят по осени считают
они из города Читы
за колокольчик их тащи
в (з)алупке бабушки и щи

⟨11 августа 1926⟩

140

⟨В. Е. Гольдиной⟩

Валя, Валя, Валентина,
ты хотя без палантина,
без жемчужных диадем,
ты прекрасна между тем,
ты красива и юна,
словно ива и луна.

⟨1930-е⟩

141

⟨Е. С. Фохт⟩

Я погибаю от разврата —
всему виной проклятый уж.
Я третьим Гриммов стал собратом
и, право, Гриммов я не хуж.
Пусть я развратник, пусть злодей,
но, если хочешь, мной владей.

⟨1936⟩

142

⟨Е. В. Сафоновой⟩

Помните Елена,
что все в жизни тленно,
и взявший у Вас в долг
все-таки человек, а не волк.
Примите вместо долга пока
эту книжку от Вашего должника.

2 июня 1937 г.

143

⟨Е. В. Сафоновой⟩

Я, прекрасная Елена,
встал бы на одно колено
и поднес бы Вам букет
иль конфет большой пакет.

Нищ, увы, я для букетов,
беден также для пакетов,
оттого-то так неярок
и бесцветен мой подарок.
Я и оба брата Гримм
эту книгу Вам дари́м.

‹1937?›

Приложение VI

«МОЯ МАМА ВСЯ В ЧАСАХ» И «РАДИКС»

Стихотворение Моя мама вся в часах, *судя по «Оглавлению Шуркиной тетради» (см. №№ 79—94), где оно расположено между двумя известными нам сочинениями* — ОСТРИЖЕН скопом Ростислав (*№ 135*), *датированным 13 февраля 1926 г.*, и Мининым и Пожарским (*№ 2*), *писавшимся с мая по июль и законченным 11 июля того же года,— было написано, скорее всего, весною 1926 г. Произведение это, однако, дало название театральной постановке, осуществлявшейся осенью 1926 г. на театре «Радикс» при Институте художественной культуры (ГИНХУКе) при содействии Казимира Малевича. Далее приводятся имеющиеся свидетельства об этой постановке и о театре «Радикс».*

1. *В дополнение к своим опубликованным воспоминаниям* И. В. Бахтерев сообщил нам следующее:*

— Поскольку предполагалось осуществить постановку в «Радиксе» в сжатые сроки, решено было воспользоваться уже существующими текстами, смонтировав пьесу из произведений Введенского и Хармса, название пьеса получи́ла по заглавию одного из стихотворений Введенского. Пьесы, собственно, в строгом смысле слова, не было, поскольку уже существовавшие произведения не были объединены сквозным действием, это был скорее монтаж, делавшийся на ходу.

Репетировать начали, собираясь по домам и не имея еще никаких шансов на постановку, и уже в процессе ре-

---

* См.: Б а х т е р е в И. Когда мы были молодыми [97. С. 57—58, 67—68, 77—79].

петиционной работы обратились в Инхук к Казимиру Малевичу, с которым знаком был Введенский, до того уже сотрудничавший в Инхуке с Игорем Терентьевым и Матюшиным (сам Введенский, однако, в переговорах с Малевичем не участвовал). Малевич приветствовал начинание, и репетиционная работа, готовая было прекратиться, стала интенсивно продолжаться в Белом зале Инхука. В Инхуке, однако, не было дров, и с наступлением холодов участникам спектакля пришлось разойтись, постановка не состоялась...

...Традиции «Радикса», частично перешедшие в постановку «Елизаветы Бам», еще годом позже были возобновлены в спектакле «Зимняя прогулка», состоявшемся зимой 1929 года. История его такова. За месяц до переезда Дома печати в Мариинский дворец директор его Н. П. Баскаков, поощрявший левое искусство (впоследствии он был обвинен в троцкизме и арестован), предложил подготовить к переезду спектакль. Текст был написан Хармсом и Бахтеревым за две недели. Роль пресловутого рыжебородого человека, перенесенную в «Зимнюю прогулку» вместе с рядом постановочных моментов из «Моей мамы...», здесь исполнял сам Дойвбер Левин. Спектакль прошел с успехом.

2. *В интервью, взятых нами весной и летом 1978 года у постановщика пьесы «Моя мама вся в часах» Г. Н. Кацмана, он вспоминает*:

— «Радикс» был задуман как «чистый театр», театр эксперимента, ориентированный не столько на конечный результат и на зрителя, сколько на переживание самими актерами чистого театрального действия (отсюда, повидимому, и предложенное Бахтеревым название «Радикс» — *корень* и одновременно *«радикальный театр».— М. М.*). Вопроса — выйдет ли из этого что-нибудь когдалибо — вначале никто не ставил, вводились все новые действующие лица без сюжетных нагрузок, единый текст пьесы так никогда и не был написан, не несла она и никакой сколько-нибудь определенно выраженной темы, это был «монтаж аттракционов». Единственная установка спектакля была на чистое действие, переживаемое актерами и создающее у зрителей определенное чувственное впечатление. «Радикс» был конгломератом различных искусств — театрального действия, музыки, танца, литературы и живописи. При обращении к различным искусствам весьма велик был элемент пародирования, остранения. Так, в то время распространены были «живые газе-

ты», с которыми постановщики не хотели иметь ничего общего, точно так же отталкивались от косных традиций, царивших в «Институте живого слова». Режиссер стремился подбирать протяженные лирические куски, выявляющие столкновение человека с самим собой, в том числе романтические; один такой двухминутный номер (на стихи Хармса) должен был, по замыслу, заменить шиллеровских «Разбойников». На первых репетициях постановщик рассказывал авторам сквозные мизансцены, которые он задумывал, и спрашивал, какое бы те могли бы найти для них выражение. В число замыслов постановщика входил диалог людей двух цветов, составлявших «семейство рыжих» и «семейство голубых», в каждом но девять человек. В «семействе рыжих» (очевидно, в связи с рассказом Левина) выделялся один бородатый человек, этот рыжебородый действовал на протяжении целого акта. Взяты были тексты только Введенского и Хармса, что-то сочинялось на ходу. Долго не могли подобрать начало. Заболоцкий предложил в качестве начального куска свой «Офорт» («И грянул на весь ослепительный зал...»), но сочтено было, что в нем чересчур чувствуется лицо Заболоцкого. В результате открывала спектакль «танцовщица-каучук» Зина Бородина: выходил актер с марлевым узелком, который все присутствующие на сцене пинали, за который все зацеплялись, пока он не развязывался и из него не появлялась Зина, исполнявшая серию каучуковых номеров-трюков. Это ее во второй сцене второго акта убивает ее возлюбленный, протыкая ее шпагой вдогонку; тогда вмешивается Генерал — персонаж с тяжелым хриплым басом. После убийства следовал эпизод кошмаров возлюбленного, которого играл артист Шумов, этот эпизод написал Введенский. Среди других персонажей выделялся Лоэнгрин — «оперный персонаж»: молодой человек в трико, говоривший тенором и ходивший на цыпочках (имя, очевидно, было взято по ассоциации с оперой Вагнера), и особенно Грузчик Рак — серьезное действующее лицо во втором или третьем эпизодах,— человек, раздавленный жизнью, нечто вроде Клеща из пьесы «На дне». Текст для него взялся написать Введенский, но так долго это откладывал, что сочинил его в результате Хармс. Ведущим женским персонажем была Елизавета.

Первые репетиции проходили на квартирах, главным образом у Бахтерева и Введенского. Довольно скоро, однако, возникла необходимость в настоящем помещении.

Вопрос этот обсуждался, когда все собрались в очередной раз у Бахтерева. Введенский взялся организовать связь с Инхуком. Тут же на пятисотрублевой николаевской ассигнации постановщик написал заявление Малевичу, в котором говорилось, что он собрал труппу и хочет поставить сценический эксперимент с целью установить, что такое театр. Заявление было завязано в «старушечий узелок», позвонили Малевичу и сейчас же к нему отправились. План Малевичу понравился, он сказал: «Я старый безобразник, вы молодые,— посмотрим, что получится». Заявление понравилось ему еще больше, он тут же написал на нем резолюцию коменданту, и «Радикс» получил в свое распоряжение Белый зал Инхука и много подсобных помещений. На третий день после начала репетиций Малевич попросил представить план работы; план был им одобрен. Вскоре он уехал в Варшаву, где выполнял какой-то заказ, и «Радикс» распространился чуть ли не по всему институту.

Очередная трудность настигла «Радикс» с началом холодов, поскольку дров в Инхуке не было. Более серьезная, однако, трудность, которой преодолеть уже не удалось, возникла, когда работа зашла настолько далеко, что встала проблема поисков материальной базы для реализации спектакля. По поводу возможного его осуществления на государственной основе постановщик говорил с директором учебной части Института истории искусств Адрианом Пиотровским и с заведующим театральным отделом «Красной газеты» Борисом Мазиным. Этот путь был, однако, чересчур долгим — он требовал до полутора лет. Оставалось искать выход в налаживании связи с каким-нибудь коммерческим театром. Переговоры велись со Свободным театром, который через месяц или полтора мог бы предоставить свое помещение (нынешний кинотеатр «Титан») для часового спектакля. Для этого необходимо было иметь полностью написанный текст пьесы, а именно это и оказалось неосуществимым. Постановщику не нравились прозаические переходы Введенского и Хармса между стихотворными кусками; чтобы завершить пьесу, он предлагал, чтобы их написал Константин Вагинов. Когда же не получилось и это, он предложил Введенскому и Хармсу работу прекратить.

Сейчас, оглядываясь далеко назад, можно сказать, что талант молодых актеров и профессионализм исполнителей были таковы, что если бы спектакль состоялся, он был бы несомненно интересным. Актеры были приглашены

из студии Фореггера «Мастфора» (мастерская Фореггера) и из «Стумазида» (студия массовых зрелищ и демонстраций), которой заведовал Клементий Минц. Все держалось на энтузиазме участников,— в «Красной газете» появилась об этом заметка «Чем бы дитя не тешилось...». Удавалось привлекать и «знаменитостей»,— среди них известного Антонио, который высвистывал Блюз Онеггера, однако со своеобразным «русским колоритом», заставляющим теперь вспомнить «Мавру» Стравинского; как только принесли ноты, он стал тут же, с листа, высвистывать свою партию. Хармс, который был вообще очень музыкален, говорил, что хотел бы соединить Онеггера с «настоящим гвардейским барабаном». В результате Онеггер был сведен к партии рояля в аккомпанементе к русской, цыганской даже, польке (в духе Соколовского), образующей странную с Онеггером гармонию. Музыку композиторов французской «шестерки» подбирал и исполнял Друскин. О «танцовщице-каучук» Зине Бородиной уже было сказано в связи с любовной линией пьесы. Оформление делал Бахтерев, в частности, «романтическую» декорацию, изображающую «мост через Санкт-Петербург», уходящий куда-то в небытие. На球 заднике был изображен клодтовский конь; синхронно с восклицанием одного из актеров переворачивался купол Исаакиевского собора. Занавес был разрисован человеческими глазами, как это было у Введенского в комнате, где глазами разрисованы были стены, а вместо люстры висел семейный портрет...

3. В ленинградский институт художественной культуры
Заявление

Организовавшаяся театральная группа «Радикс», экспериментирующая в области внеэмоционального и бессюжетного искусства, ставящая своей целью создание произведения чистого театра в неподчинении его литературе — все моменты, входящие в композицию представления, равноценны —

просит дать ей помещение в Белом зале И. Х. К. для лабораторно-репетиционных работ на утреннее время.

ОРГАНИЗАТОРЫ «РАДИКС»:

движение — режиссер Георгий Кох-Боот
звук — режиссер Сергей Цимбал
пластика — художник Игорь Бахтерев
слово — авторитет бессмыслицы чинарь Александр Введенский
слово — поэт-чинарь Даниил Хармс

Ленинград, 1926, 12 октября

4. Протокол № 1 заседания правления гос. Ин-та худ. культуры от 14 октября 1926 г.

Присутствовали: К. С. Малевич, М. В. Матюшин, Н. Н. Пунин

Председатель: К. С. Малевич

Слушали: ‹...› 5. Заявление театральной группы «Радикс» о предоставлении ей Белого зала института для занятий в утреннее время.

Постановили: Предоставить.

5—10. Из записных книжек Даниила Хармса

5. ...3 ноября «Моя мама вся в часах» была снесена в цензуру. Говорили с Воскресенским. Договорились о просмотре спектакля не читая вещи.

6. *В «Карманном еженедельнике на 1926 г.» находим следующие записи:*

«19 сентября — задание вещи»; «21—23 сент.: начали писать драму. Писали вещь — ряды»; «26 сент.— 7 ч. веч. у Бахтерева сбор актеров»; «5 октября — в 12 ч. переписка ролей у Т.А.М.»; «6 окт.— Репетиция V (Бахт‹ерев›)»; «8 окт.— репетиция VI у Шур‹ки› в 1 ч.»; «9 окт.— нап‹исать› I ч. «Семейства Рыжих»; «11 окт.— Репетиция у Бах‹терева› в 2 ч.»; «13 окт.— репетиция у Шурки в 1 ч.».

7. **Репетиции «Радикса» в Институте художественной культуры (Инхуке) у Казимира Севериновича Малевича**

I (10) 18 окт.
II (11) 20 окт.
III (12) 21 окт.— для шестерки.

IV	(13)	22 октября.
V	(14)	26 октября. Антонио. Танец Бородиной.
VI	(15)	4 ноября. Режиссеры не пришли, и артисты вскоре разошлись.
VII	(16)	10 ноября – Радикс рухнул.

Даниил Хармс

Георгий Кацман

8. Главные роли в «Моя мама вся в часах»

Этингер	генерал	Афанасий
Михайловский	супруг	
Шумов	Епонс	
Гольдфарб	Елизавета	
Вигилянский	папаша	
Ратур	Лоэнгрин	нянька
Бабаева	мать	
Солнцева	балерина	

Четверка – Чугунов, [Шумов], Ермаков, Бородина.

– Далее следует таблица посещаемости репетиций (?), позволяющая дополнить число персонажей Доктором, Покойником, Убийцей, Грузчиком Раком, Барином и Подругами. Лоэнгрин здесь в скобках обозначен как Поп.

9 ...На 14 янв‹аря›. Начиная с 0 ч. выступление Радикса.

10 Материал на I сборник «Радикса»

ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ ОТДЕЛ

1). Шкловский – О Хлебникове
2). Малевич – Об искусстве (Запад‹ные› коррес-пон‹денции›)
3). Липавский – О чинарях
4). Клюйков – О Левом Фланге (радиксе)
5). Бахтерев – О живописи
6). Кох-Боот – О театре
7). Цимбал – Информация «Радикса»
8). Островский – Московский Леф
9). Бухштаб – Константин Вагинов
10). Л. Гинзбург
11). Гофман
12). Степанов

ТВОРЧЕСКИЙ ОТДЕЛ

1). Введенский — Прозу и стихи
2). Хармс — Стихи и драма
3). Заболоцкий — Стихи
4.) Бахтерев — Стихи
5). Вагинов — Прозу и стихи
6). Хлебников — Стихи
7). Туфанов — Стихи ?

ЖИВОПИСЬ

1). Бахтерев
2). Дмитриев
3). Из Инхука

ГРАФИКА

1). Заболоцкий
2). Филонов.

* * *

Последнее упоминание «Радикса» мы встречаем среди сценических ремарок на полях пьесы Даниила Хармса «Елизавета Бам», поставленной группой ОБЭРИУ на сцене Дома печати 24 января 1928 года. Пятый по счету кусок, носящий характер эксцентрический, обозначен здесь как «Ритмический (Радикс)», следующий, шестой, как «Бытовой Радикс», седьмой — как «Торжественная мелодрама, подчеркнутая Радиксом», и, наконец, тринадцатый — как «Радикс». Очевидно, что для недавних участников театра «Радикс», в течение одного года изменившего название на «Левый фланг», «Академию Левых Классиков» и «ОБЭРИУ», значенце этого термина наполнено конкретным живым содержанием.

Приложение VII

ДОКУМЕНТЫ, ОТНОСЯЩИЕСЯ К ПОЭТИКЕ И ЛИТЕРАТУРНОЙ СУДЬБЕ ВВЕДЕНСКОГО

1. Письмо Александру Блоку

Александр Александрович!

Посылая несколько своих стихотворений, просим Вас, если не затруднит, сообщить отзыв по адресу: Съезжин-

ская, д. 37, кв. 14 (или по телефону 6-38-67), А. И. Введенскому (от 6—8 ч. веч.).

В. Алексеев
А. Введенский
Л. Липавский

P. S. Были бы очень рады поговорить лично с Вами.

⟨Январь 1921⟩

2. Г. Крыжицкий

Отрывок из статьи «Футуризм»

...Из всей плеяды «псевдо-футуристов» можно назвать истинным и подлинным футуристом только Хлебникова. Но Хлебников непонятен (залог к пониманию его — коллективизм), «псевдо-футуристы» смешны. Поэтому футуризм заброшен грязью и тухлыми яйцами, футуризм изгоняется из «храмов» искусства их рьяными ревнителями, оберегающими то, чего в сущности нет. «Гони природу в дверь,— она войдет в окно!» Футуристов не было, но они будут, ОНИ УЖЕ ЕСТЬ.

Футуризм не нуждается ни в «Домах Искусств», ни в «Домах Пролетарской Культуры»; не нуждается он и в политике Наркомпроса,— ибо не боится никаких Нэп'ов. ⟨...⟩

— «Без отношения в каменном мире, полет без смысла и это хорошо».

— «Первое солнце ударило над нашими письменными столами, второе и пятнадцатое над ковром и Атлантическим океаном. Об остальных неизвестно. Узнай только.»

— Здесь больше революционного пафоса, чем в тысячах пишущихся сейчас произведений, вместе взятых, изображающих (читай: фотографирующих) революционный быт.

— «Слушая гортанный шепот собак, учись слушать потолок лампочка».

— Это уже «там», где восприятие мира переродилось, где основной принцип композиции — «игра» или — использование всех видов ассоциаций (цитированное выше взято из произведений футуриста — Александра Введенского).

3.

По Ленинградскому Отделу ВСП.

АНКЕТА
ДЛЯ ЧЛЕНОВ ВСЕРОССИЙСКОГО СОЮЗА ПОЭТОВ

№№ по пор.	Вопросы	
1.	Фамилия	*Введенский*
2.	Имя и отчество	*Александр Иванович*
3.	Псевдоним	*александрвведенский*
4.	Год и место рождения	*1904 г. Ленинград*
5.	В какой области литературы работаете	
6.	С какого времени пишете	*1921 г.*
7.	С какого времени печатает‹есь›	–
8.	Где печатались	–
9.	Какие сборники изданы отдельно	–
10.	Какие сборники готовы к изданию	–
11.	Занимаетесь ли переводами С какого языка и на какой язык	*нет*
12.	На какие средства живете	*На средства родителей*
16.	К какому направлению в поэзии себя причисляете	*Футуризм*
17.	В какой группе или кружке поэтов состоите	–
18.	Семейное положение	*холост*
19.	Отношение к воинской повинности	*допризывн‹ик›*
20.	Образование	*среднее (6 кл‹ассов› труд‹овой› школы)*
21.	Адрес	*Съезжинская 37 кв. 14*
22.	№ телефона	*5-45-26*
23.	В каком профсоюзе состоите	*Ни в каком*
24.	В какой политической партии	*беспартийный*
25.	Социальное положение до революции	*учащийся*

(Подпись)
А. Введенский

6 мая 1924 г.

3-а.

№ ....

Ленинградское отделение
ВСЕРОССИЙСКОГО СОЮЗА ПОЭТОВ

Ленинград,
Фонтанка, 50, кв. 26
Телефон № ....

АНКЕТА

1. Фамилия, имя, отчество	*Введенский Александр Иванович*
2. Возраст	*21 г⟨од⟩.*
3. Социальное происхождение	*сын служащего.*
4. Род занятий и место службы	— — —
5. Социальное положение до Октября 1917 г.	*Учащийся.*
6. Партийность и полит. убеждения	*беспартийный.*
7. Род занятий и место службы:	
при царизме	— — —
с февраля по октябрь 1917 г.	— — —
с Октября 1917 г. по наст. время	*в 1921—22 г. «Эл⟨ект⟩ро⟩ст⟨анция⟩ «Красный Октябрь».*
8. Судимость	—
Дата	*4 марта 1926 г.*
Подпись	*А. Введенский.*

4

Вечер заумников

17 октября в Союзе поэтов (Фонтанка, 50) состоялся вечер Ленинградских Заумников. Было сделано сообщение об «Ордене заумников DSO» и оглашен «Манифест» Александром *Туфановым.* Доклад «Турнир заумников» сде-

лал *Иви,* а вступительное слово об искусстве говорил *Тинвин.*

Согласно теории расширенного восприятия мира и непространственного восприятия времени А. Туфановым была предложена заумная классификация поэтов по кругу. Одни поэты под углом 1—40° *исправляют* мир, другие под углом 41—89° — воспроизводят. 3-и под углом 90—179° — украшают. Только заумники и экспрессионисты при восприятии под углом 180—360°, *искажая* или преображая — революционны. Вот почему программа вечера была исполнена затем: под 180°: хоровое произнесение отрывка из поэмы Туфанова, «Михайлы» Хармса, а затем: Иви, Туфанов и Хармс дали образцы абстрактной зауми (под 360°).

Кроме того, выступал с прозой А. Введенский, именуя себя представителем «Авторитета бессмыслицы». Атмосфера борьбы, созданная заумниками, большое число участников вечера, приглашение Председателем Заумников на следующий вечер и спрос на заумную литературу — все это говорит о том, что вечер сошел удачно.

Для диспута аудитория была не подготовлена, и выступления носили курьезный характер, что дало повод А. Туфанову в последнем слове говорить о «речевом тике» у ораторов и неубедительных пророчествах «пифий».

Поэма А. Туфанова «Домой — в За́волочье» будет прочитана в Институте Художественной Культуры.

5. Письмо Борису Пастернаку

Уважаемый Борис Леонтьевич,

мы слышали от М. А. Кузмина о существовании в Москве издательства «Узел».

Мы оба являемся единственными левыми поэтами Петрограда, причем не имеем возможности здесь печататься.

Прилагаем к письму стихи, как образцы нашего творчества, и просим Вас сообщить нам о возможности напечатания наших вещей в альманахе Узла или же отдельной книжкой. В последнем случае можем выслать дополнительный материал (стихи и проза).

Даниил Хармс
александрвведенский
3 апр<еля> 1926.
Петербург.

6—.

Даниил Хармс. ИЗ ЗАПИСНЫХ КНИЖЕК

о. ...Два человека — Введенский и Заболоцкий, мнения которых мне дороги. Но кто прав — не знаю. Возможно, что стихотворение, одобренное тем и другим, есть наиболее правильное. Такое суть пока «Комедия Горо́да Петербурга». Я же лично за «Казачью смерть». Если оно оправдается целиком, я буду рад.

7.

...Кацман	Герман
Бахтерев	Ратур
Цимбал	Мальвина
Введенский	Бородина
Хармс	Солнцева
Аванс 10 р. Попова	
Чугунов 10 р.	Плисецкая-Грек
Ник. Кацман	Аля
Изотов	Жена

Вечер не состоялся

8. Программа ритуала «Откидыванья»*)

1). Молчание	10 мин.
2). Собаки	8 мин.
3). Приколачивание гвоздеи.	3 мин.
4). Сидение под столом и держание Библии.	5 мин.
5). Перечисление святых.	
6). Глядение на яйцо	7 мин.

Паломничество к иконе . . . . 7=3+1+3(33+x)

чинарь александрвведенский
исполнить сие обязуюсь.
Чинарь Даниил Иванович Хармс
мимо не прохожу всуе.

9. Предполагаемые члены будущего «Фланга Левых»

А. И. Введенский	Н. Дмитриев
Н. А. Заболоцкий	К. С. Малевич
И. В. Бахтерев	С. Л. Цимбал
Д. И. Хармс	

Синельников
А. П. Туфанов
Е. И. Вигилянский
Матвеев из Универс⟨итета⟩
Г. Н. Матвеев из Владивостока

* Ритуал происходит в тюлевых масках.

10. Беседа с К. С. Малевичем

1. Абсолютное согласие К<азимира> С<еверинович> на вступление в нашу организацию.
2. Сколько активных членов даёт он I разряда.
(4 челов<ека>)
3. Сколько II разряда.
(мы: 7 челов<ек>)
4. Даёт ли он нам помещение.
(для малых заседаний комнату предоставим)
5. Связь с ИНХУК'ом.
6. Сколько очков под Зайцем?
(мы: граммофон плавает некрасиво)
7. О названии (невозможность «Уновиса»):
   1) Косая известность.
   2) Не оправдаем начального существ<ования>.
   3) Возрожденье недолговечно.
8. Какова верховная власть?
(мы предлагаем:
Малевич.
Введенский.
Бахтерев.
Хармс.)
9. Принцип объединения?
(мы: основной стѐржень дают четверо верховных членов, а может быть, вообще группа I разряда)
10. Срок первого собранья?
11. Сколько человек III разряда?
(мы: 20 человек)
12. На каких основаниях входят члены III разряда?

11. Даниил Хармс.

В кружок друзей
камерной музыки
не ходите января
скажем девять говоря
выступает левый фланг
это тётя и паланг

12

ОБЩЕСТВО «КРУЖОК ДРУЗЕЙ КАМЕРНОЙ МУЗЫКИ»

Просп. 25-го Октября, 5?
(б. зал Шредера)
‹....›

Воскресенье, 9 января
Утро ленинградских поэтов левого фланга.

13—15

Даниил Хармс. ИЗ ЗАПИСНЫХ КНИЖЕК

13.— *Около 10 января 1927 г. Хармс приводит два списка, по всей вероятности, кандидатов в поэтическую секцию «Левого фланга», в которых в различном порядке перечисляются: Введенский, Бахтерев, Вигилянский, Заболоцкий, Вагинов, Хармс.*

В следующем затем перечне «Материал к изданию» список этот дополнен следующими именами:

Дмитриев
Кох-Боот. Статьи «Мьюзик Холл»
«Бессюжетный балет»
Малевич

14. Фроман скажет: с Вами, Введенский, я буду говорить, но с Хармсом — ну его!

15. ...«Академия Левых Классиков» — так назвались мы с пятницы 25 марта 1927 г. Название пришло почти одновременно Гаге, Игорю и мне. Пришло оно у Кацманов, мы были там, чтобы писать декларацию, и вот нас осенило название. Все согласны. Кроме Шурки. Этот скептик проплеванный ни на какое название кроме Чинаря не гож.

16. Н. Иоффе и Л. Железнов

Дела литературные...

(О «Чинарях»)

«Чинарь» — это не тропическая бабочка, не племя африканских дикарей и не особая порода ютящихся в горных ущельях птиц.

Это с позволения сказать — поэт.

Мы не ставим себе целью вдаваться в рассуждения о всех тонкостях поэзии,— это уже давно сделали и делают «досужие» критики. Не будем отбивать у них хлеб! Мы хотим немного поговорить только об одной скромной разновидности наших поэтов — «чинарях».

Корни этих так назыв. «поэтов» — исходят от «заумной поэзии», они еще называют себя — «левыми классиками» и «левым флангом». Но дело не в названиях. Сущность их поэзии заключается в том, что смысл — основа каждого произведения — «чинарями» совершенно не признается обязательным. На первое место они ставят соотношения звука. Они нисколько не заботятся о том, чтобы их стихи складывались человеческим языком. Им не важно, как отражаются их стихи на бюджете времени читателя, на его нервах,— им, вообще, не важно: читают их или не читают.

Но мы, собственно, условились вначале предоставить разбираться во всех тонкостях критикам. Перед нами — другая задача.

...Помните ли вы доброе старое русское ухарство, помните ли вы широкую натуру, тройку пьяных лошадей, пьяных купцов, пьяных ямщиков и пьяных поэтов?

Бывало..., развалясь в санях, пьяный купчина, гикая и гакая, несется по улице, давит прохожих, матерно ругается и не успокаивается до тех пор, пока не свернет кому-нибудь скулу.

Помните? Пьяный угар московских кабаков, битье бутылок, мордобой, матерщина,— разве это не старая широкая русская натура?!

...И чинарь — человек. И «чинарь» бережет «про запас» партию замусоленных старых традиций...

«Чинари» — пишут, но не только пишут, иногда и выступают, приводя в бешенство слушателей.

...Третьего дня собрание литературного кружка Высших курсов Искусствоведения носило буйный характер. Пришли «чинари» — читали стихи. Всё шло хорошо. И только изредка собравшиеся студенты смеялись или вполголоса острили. Кое-кто даже хлопал в ладоши.

Покажи дураку палец,— он и засмеется. «Чинари» решили, что успех обеспечен. «Чинарь», прочитав несколько своих стихов, решил осведомиться, какое действие они производят на аудиторию.

— Читать ли еще? — осведомился он.

— Нет, не стоит,— раздался голос. Это сказал молодой начинающий писатель Берлин — председатель Лен. Леф'а.

«Чинари» обиделись и потребовали удаления Берлина с собрания. Собрание единодушно запротестовало.

Тогда, взобравшись на стул, «чинарь» Хармс, член союза поэтов «великолепным» жестом подняв вверх руку, вооруженную палкой, заявил:

— «Я в конюшнях и публичных домах не читаю!»

Студенты категорически запротестовали против подобных хулиганских выпадов лиц, являющихся в качестве официальных представителей литературной организации на студенческие собрания. Они требуют от союза поэтов исключения Хармса, считая, что в легальной советской организации не место тем, кто на многолюдном собрании осмеливается сравнить советский ВУЗ с публичным домом и конюшнями.

Мы тоже протестуем.

Факт как будто на первый взгляд незначительный. Но он в ярких красках рисует нам хулиганский облик некоторых представителей литературных группировок, унаследовавших старые «славные» традиции. Это — мерзость, и с ней надо бороться.

17

Заявление в Ленинградский Союз Поэтов от Академии Левых Классиков

Причина описываемого скандала и его значение не таково, как об этом трактует «Смена». Мы еще до начала вечера слышали предупреждение о том, что собравшаяся публика настроена в достаточной степени хулигански. В зале раздавались свистки, крики и спор. Выскакивали ораторы, которых никто не слушал. Это длилось минут 5—7, пока чинарь Д. И. Хармс не вышел и не сказал своей роковой фразы: «Товарищи, имейте в виду, что я ни в конюшнях, ни в бардаках не выступаю», после чего покинул собрание. Шум длился еще некоторое время и кончился дракой в публике вне нашего участия.

После вышеизложенного мы, Академия Левых Классиков, считаем свое поведение вполне соответствующим оказанному нам приему и резкое сравнение Д. И. Хармса, относящееся к имевшему быть собранию, а не к вузу вообще, по трактовке тт. Иоффе и Железнова, считаем также весьма метким.

Чинарь А. Введенский,
Чинарь Д. Хармс.

18—19

Даниил Хармс. ИЗ ЗАПИСНЫХ КНИЖЕК

18. — *В записи около 10 апреля 1927 г. под рубрикой «Правление» (вероятно, предполагавшегося нового состава правления Союза поэтов) обозначены:* Заболоцкий, Введенский, Садофьев, Туфанов, Рождественский.

19. По окончании «Комедии Города Петербурга» устроить читку, пригласив: Введенского, Заболоцкого, Вагинова, Бахтерева, Липавского, Штейнмана, Терентьева, Дмитриева, Эрбштейна.

20. Д. Толмачев.

ДАДАИСТЫ В ЛЕНИНГРАДЕ

Реалистическое, бытописательное искусство и реальное искусство некой левой группы, выступившей с декларацией в Доме печати, оказывается,— вещи разные. И если среди публики были недоуменные охотники «смешивать два эти ремесла», то выступавшие — «отнюдь не из их числа». Они категорически заявили, что речь идет о реальных ценностях искусства, каковыми являются лишь их собственные заумные произведения. Неизвестно, присоединяется ли к такой терминологии изо-секция группы, благоразумно отсутствовавшая. Поэты же решительно порвали со всеми традициями... кроме одной: ссылки всех непонятых на косность публики, издевавшейся также и над их не менее гениальными предшественниками. Но терновый венец, заготовленный для себя заумниками, несколько парадоксален. Ибо понять принципиально бессмысленные строки, интонационно ритмические, орнаментальные пятна звукового супрематизма — невозможно в силу их заумного задания. Изо-супрематизм после недолгих претензий на живописную гегемонию занял свое истинное место: прикладной арабески. Мельчающие и запоздалые эпигоны Хлебникова все еще мечтают о заумной диктатуре в поэзии.

Впрочем чистота заумных «Авто-ритетов бессмыслицы» подорвана их же крайне туманной и невразумительной декларацией. Здесь они заявляют о своей «общественной актуальности» (!?). Этот термин обязывает нас пересмотреть беспечную уверенность в абстрактности их произведений. Конечно, от внесмысловой поэзии, граничащей с музыкой, смешно требовать содержательности. Но

музыку делает тон, а тон заумников выдает их с головой. Эта заумь — не Хлебниковское смеющееся или грохочущее лингвистическое творчество дикаря, которому не хватает слов, а расслабленное и юродивое сюсюканье. Хаотический словесный комплекс «реального искусства» состоит из «псевдо-детских» выражений, обломочков домашне-мещанского быта, из бедной, незначительной и вместе с тем претенциозной обиходной речи среднего довоенного гимназиста. Этот гимназист, дожив до нашего времени, в лучшем случае воспринимает из окружающего ...футбол и Новую Баварию (темы наиболее «актуальных» стихов). И у него есть духовные родственники за границей — дадаисты: то же внутреннее банкротство, та же зловещая пустота, болезненная гримаса, лишь смешащая «почтенную публику». Вот та отрицательная «общественная актуальность», о которой некстати для себя заикнулись заумники.

В общем на данном выступлении демонстрировалась агония зашедшей в тупик самодовлеющей формы. Ссора содержания с формой, общее идеологически-презрительное или халтурно-утилитарное отношение к ней предали её в руки заумников. И нельзя соглашаться с благоразумным и поощрительным заявлением одного из оппонентов, что у нас и так теперь все хорошо пишут, а тем более делать из этого вывод, что плохие стихи выступавших — в некотором роде достижение на общем фоне литературы. Это — эпигонство под маркой новизны, отпугивающее литературных работников от постановки формальных вопросов, от повышения своей квалификации, законного и необходимого в эпоху общего культурного роста. И медвежья услуга «реального искусства» состоит именно в том, что подобные выступления до бесконечности отдаляют срок широкой общественной заинтересованности в вопросах развития поэтической культуры.

21—23

Даниил Хармс. ИЗ ЗАПИСНЫХ КНИЖЕК

21. Олейников и Житков организовали ассоциацию «Писателей детской литературы». Мы (Введенский, Заболоцкий и я) приглашаемся.

22. Клюев приглашает Введенского и меня читать стихи у каких-то студентов, но не в пример прочим, довольно

культурным. В четверг, 8 декабря, утром надо позвонить Клюеву.

23.— *В списке артистов, занятых в спектакле «Елизавета Бам», поставленном на сцене Дома печати 24 января 1928 года, роли слуг отведены Кропачеву и Введенскому. Далее, Введенскому, среди прочих, назначается одна контрамарка.*

24. Из статьи «ОБЭРИУ»

Поэзия ОБЭРИУТОВ

Кто мы? И почему мы? Мы, обэриуты,— честные работники своего искусства. Мы — поэты нового мироощущения и нового искусства. Мы — творцы не только нового поэтического языка, но и созидатели нового ощущения жизни и ее предметов. Наша воля к творчеству универсальна: она перехлестывает все виды искусства и врывается в жизнь, охватывая ее со всех сторон. И мир, замусоленный языками множества глупцов, запутанный в тину «переживаний» и «эмоций»,— ныне возрождается во всей чистоте своих конкретных мужественных форм. Кто-то и посейчас величает нас «заумниками». Трудно решить, что это такое,— сплошное недоразумение или безысходное непонимание основ словесного творчества? Нет школы более враждебной нам, чем заумь. Люди реальные и конкретные до мозга костей, мы — первые враги тех, кто холостит слово и превращает его в бессильного и бессмысленного ублюдка. В своем творчестве мы расширяем и углубляем смысл предмета и слова, но никак не разрушаем его. Конкретный предмет, очищенный от литературной и обиходной шелухи, делается достоянием искусства. В поэзии — столкновение словесных смыслов выражает этот предмет с точностью механики. Вы как будто начинаете возражать, что это не тот предмет, который вы видите в жизни? Подойдите поближе и потрогайте его пальцами. Посмотрите на предмет голыми глазами и вы увидите его впервые очищенным от ветхой литературной позолоты. Может быть, вы будете утверждать, что наши сюжеты «не-реальны» и «не-логичны»? А кто сказал, что «житейская» логика обязательна для *искусства*? Мы поражаемся красотой нарисованной женщины, несмотря на то, что вопреки анатомической логике художник вывернул лопатку своей героини и от-

вел ее в сторону. У искусства своя логика, и она не разрушает предмет, но помогает его познать.

Мы расширяем смысл предмета, слова и действия. Эта работа идет по разным направлениям, у каждого из нас есть свое творческое лицо, и это обстоятельство коекого часто сбивает с толку. Говорят о *случайном* соединении *различных* людей. Видимо, полагают, что литературная школа — это нечто вроде монастыря, где монахи на одно лицо. Наше объединение свободное и добровольное, оно соединяет мастеров, а не подмастерьев,— художников, а не маляров. Каждый знает самого себя и каждый знает — чем он связан с остальными.

А. ВВЕДЕНСКИЙ (крайняя левая нашего объединения), разбрасывает предмет на части, но от этого предмет не теряет своей конкретности. Введенский разбрасывает действие на куски, но действие не теряет своей творческой закономерности. Если расшифровать до конца, то получается в результате — *видимость* бессмыслицы. Почему — *видимость*? Потому что очевидной бессмыслицей будет заумное слово, а его в творчестве Введенского нет. Нужно быть побольше любопытным и не полениться рассмотреть столкновение словесных смыслов. Поэзия не манная каша, которую глотают не жуя и о которой тотчас забывают.

К. ВАГИНОВ, чья фантасмагория мира проходит перед глазами как бы облеченная в туман и дрожание. Однако через этот туман вы чувствуете близость предмета и его теплоту, вы чувствуете наплывание толп и качание деревьев, которые живут и дышат по-своему, по-вагиновски, ибо художник вылепил их своими руками и согрел их своим дыханием.

ИГОРЬ БАХТЕРЕВ — поэт, осознающий свое лицо в лирической окраске своего предметного материала. Предмет и действие, разложенные на свои составные, возникают обновленные духом новой обэриутской лирики. Но лирика здесь не самоценна, она — не более как средство сдвинуть предмет в поле нового художественного восприятия.

Н. ЗАБОЛОЦКИЙ — поэт голых конкретных фигур, придвинутых вплотную к глазам зрителя. Слушать и читать его следует более глазами и пальцами, нежели уша-

ми. Предмет не дробится, но наоборот — сколачивается и уплотняется до отказа, как бы готовый встретить ощупывающую руку зрителя. Развертывание действия и обстановка играют подсобную роль к этому главному заданию.

ДАНИИЛ ХАРМС — поэт и драматург, внимание которого сосредоточено не на статической фигуре, но на столкновении ряда предметов, на их взаимоотношениях. В момент действия предмет принимает новые конкретные очертания, полные действительного смысла. Действие, перелицованное на новый лад, хранит в себе «классический» отпечаток и в то же время представляет широкий размах обэриутского мироощущения.

БОР. ЛЕВИН — прозаик, работающий в настоящее время экспериментальным путем.

Таковы грубые очертания литературной секции нашего объединения в целом и каждого из нас в отдельности, остальное договорят наши стихи.

Люди конкретного мира, предмета и слова,— в этом направлении мы видим свое общественное значение. Ощущать мир рабочим движением руки, очищать предмет от мусора стародавних истлевших культур,— разве это не *реальная* потребность нашего времени? Поэтому и объединение наше носит название ОБЭРИУ — Объединение Реального Искусства.

25

Во вторник 24 января 1928 г.

Дом печати

В порядке показа современных течений в искусстве.

Театрализованный вечер обэриутов

«Три левых часа»

ОБЭРИУ — Объединение Реального Искусства:
литература — изо — кино — театр.

Первый час.

Вступление. Конферирующий хор. Декларация ОБЭРИУ.
Декларация литературной секции.
Читают стихи:
К. Вагинов.
Н. Заболоцкий.

Даниил Хармс.
Н. Кропачев.
Игорь Бахтерев.
А. Введенский.

Конферансье будет ездить на трехколесном велосипеде по невероятным линиям и фигурам.

Второй час.

Будет показано театральное представление

Елизавета Бам

Текст Д. И. Хармса. Композиция спектакля И. Бахтерева, Бор. Левина, Д. И. Хармса. Декорация и костюмы И. Бахтерева. Актеры: Грин (Елизавета Бам), Маневич (Иван Иванович), Варшавский (Петр Николаевич), Вигилянский (папаша), Бабаева (мамаша), Кропачев (нищий). Инженер сцены П. Котельников.

По ходу действия:

«Сраженье двух богатырей»

Текст Иммануила Красдайтейрик, музыка Велиопага, нидерландского пастуха, движение неизвестного путешественника. Начало объявит колокол.

Третий час.

Вечернее размышление о кино — Александра Разумовского.

Будет показан кино-фильм

Фильм № 1 «Мясорубка»

Работа режиссеров Александра Разумовского и Клементия Минца. Специальная муз. иллюстр. к фильму — Джаз Михаила Курбанова.

Вожатый вечера *Ю. Гольц.* Театрализация вечера *Бор. Левина.* Худ. оформитель — *И. Бахтерев.*

ДИСПУТ

Вечер сопровождает Джаз.

26. **Лидия Лесная**

ЫТУЕРЕБО

Непонятно? Еще бы! Для того и делается. Липковскую, как ни пиши — задом наперед или спереда назад,— все равно пойдут слушать. А попробуй, Кропачева написать вверх головой и собрать полный зал? Мудрено.

Вчера в «Доме печати» происходило нечто непечатное. Насколько развязны были Обереуты (расшифруем: «объединение реального искусства»), настолько фривольна была и публика. Свист, шиканье, выкрики, вольные обмены мнений с выступающими.

— Сейчас я прочитаю два стихотворения,— заявляет Обереут.

— Одно! — умоляюще стонет кто-то в зале.

— Нет, два. Первое длинное и второе короткое.

— Читайте только второе.

Но Обереуты безжалостны: раз начав, они доводят дело до неблагополучного конца.

«Три левых часа» вызвали в памяти и полосатые кофты футуристов, и кувырканье Фекса, кто-то вспомнил даже Бальмонта, которого в свое время «никто не понимал».

— Они хочут свою образованность показать и говорят о непонятном.

Это про Обереутов еще Чехов сказал.

И суть не в том, не в том суть, что у Заболоцкого есть хорошие стихи, очень понятные и весьма ямбического происхождения, не в том дело, что у Введенского их нет, а жуткая заумь его отзывает белибердой, что «Елизавета Бам» — откровенный до цинизма сумбур, в котором никто ни черта не понял, по общему признанию диспутантов.

Главный вопрос, который стихийно вырвался из зала:

— К чему?! Зачем?! Кому нужен этот балаган?

Клетчатые шапки, рыжие парики, игрушечные лошадки. Мрачное покушение на невеселое циркачество, никак не обыгранные вещи.

Футуристы рисовали на щеках диэзы, чтобы

— Эпатировать буржуа.

В 1928 году никого не эпатнёшь рыжим париком и пугать некого.

Во время диспута, сорганизованного по настоянию публики, выражались энергично.

— Я сказал бы свое мнение об Обереутах,— произнес представитель Союза поэтов,— но не могу: я официальное лицо и в зале — женщины.

Впрочем, Обереуты сами сказали о себе устами автора «Елизаветы Бам»:

— Если ты идешь покупать птицу, посмотри, есть ли у нее зубы. Если зубы есть, она не птица.

— А таракан,— добавил зритель.

27—33

Даниил Хармс. ЗАПИСНЫЕ КНИЖКИ

27. – *В списке, озаглавленном* «Вещи, отправляемые в * * *», *Введенскому отводится один печатный лист, один лист Левину, два Бахтереву и Хармсу, Вагинову и Заболоцкому — один. Далее этот список (с небольшими изменениями) повторяется с пометой* «Послано с Мансуровым», *после чего указывается:* «Мансуров Пав⟨ел⟩ Андр⟨еевич⟩ уехал во вторник 21 августа 1928 года в 10 часов утра». *Из этого ясно, что произведения, перечисленные в списке, были отправлены за границу.*

28. — *В* «Программе вечера», *включающей* «Доклад Обэриутский» *и выступления поэтов-обэриутов, Введенскому отведено десять минут.*

29. **К Обэриу.** Считать действительными членами Обэриу: Хармс, Бахтерев, Левин, Введенский.— 4 челов⟨ека⟩ Литер⟨атурной⟩ секции. Вигилянский — администратор.

Создать художественную секцию Обэриу. Пригласить Бахтерева, Каплуна.

Принцип: не надо бояться малого количества людей. Лучше три человека, вполне связанных между собой, нежели больше, да постоянно несогласных.

30. Эйхенбауму понравился Заболоцкий, может быть, Введенский, но я *никак* ему не понравился. Это истина.

31. — *В обширном оглавлении задуманного сборника, включающем имена, наряду с обэриутами, и формалистов, Введенский представлен стихами и прозой, и кроме того, назначен ответственным* «по стихам».

32. Учителями своими считаю Введенского, Хлебникова и Маршака.

33. — *В оглавлении предполагавшегося сборника «Ванна Архимеда» Введенский представлен стихотворениями* Ответ богов (*№ 5*), Безумные звери (*№ 106*), Две птички, горе, лев и ночь (*№ 9*) и Стариковская ночь (*№ 107*).

34. Л. Нильвич

РЕАКЦИОННОЕ ЖОНГЛЕРСТВО

(об одной вылазке литературных хулиганов)

Обериуты — так они себя называют. И расшифровывают это слово так: объединение реального искусства.

Сие демагогически громкое название присвоила себе маленькая группка ленинградских поэтов. Их совсем немного. Их можно сосчитать по пальцам одной руки. Их творчество... Впрочем, говорить о нем — значит, оказывать незаслуженную честь заумному словоблудию обериутов. Их не печатают, они почти не выступают. **И о них не следовало бы говорить, если бы они не вздумали вдруг понести свое «искусство» в массы. А они вздумали. На днях обериуты выступали в общежитии студентов ЛГУ.**

Об этом выступлении мы и хотим рассказать. Заранее стены красного уголка общежития были украшены «обериутовскими плакатами». Недоумевающие студенты читали:

— Пошла Коля на море.

— Гога съел пони. Минута попалась в по. Наверно, она попалась в по. Нет, в капкан. Поймай лампу.

— Шли ступеньки мимо кваса.

— Мы не пироги.

И много еще было лозунгов, все в таком же духе.

— Что все это значит? Какова ваша программа? — спросили прежде всего студенты явившихся обериутов.

Последовал ответ:

— Лозунги станут понятны после нашей читки. О программе говорить не станем — она в наших произведениях. Мы будем читать, а потом откроем диспут.

Но произведения оказались не более вразумительными, не менее заумными, чем лозунги.

Первым читал Левин. Читал он рассказ, наполненный всякой дичью. Тут и превращение одного человека в двух («человек один, а женщин две: одна — жена, другая — супруга»), тут и превращение людей в телят и прочие цирковые номера.

Недоумевая, следили собравшиеся за всеми этими вывертами. К чему все это?

И в ответ на сей вопрос обериутовский конферансье провозгласил:

— Следующим выступает знаменитый Алексей Александрович Пастухов.

— Уважаемые граждане и гражданки! Честь имею показать вам мое искусство. Никакого колдовства, одно проворство рук,— начал «знаменитый Алексей Александрович», оказавшийся просто-напросто фокусником. Он продемонстрировал извечные номера с исчезающими шариками и платочками, ел карты, выплевывал монеты и т. п. Словом, «знаменитый Пастухов» оказался на высоте своего положения мелкого фокусника. И не для гармонии ли со своим творчеством привели его обериуты — фокусники и жонглеры в поэзии?

Выступление «поэта» Владимирова казалось продолжением работы Пастухова.

Вот его стихи:

«Петр Иваныч заблудился,
А потом пришел домой и женился».

Или:

«Он свалился на скамейку,
И улегся поперек,
Он свалился поперек».

Начался диспут.

Все выступавшие единодушно, под бурные аплодисменты аудитории, дали резкий отпор обериутам. С негодованием отмечалось, что в период напряженнейших усилий пролетариата на фронте социалистического строительства, в период решающих классовых боев, обериуты стоят вне общественной жизни, вне социальной действительности Советского Союза. Подальше, подальше от этой скучной действительности, от этой нестерпимой по-ли-ти-ки, забыться в самовлюбленном наслаждении своим диким поэтическим озорством, хулиганством!

Обериуты далеки от строительства. Они ненавидят борьбу, которую ведет пролетариат. Их уход от жизни, их бессмысленная поэзия, их заумное жонглерство — это протест против диктатуры пролетариата. Поэзия их поэтому контрреволюционна. Это поэзия чуждых нам людей, поэзия классового врага,— так заявило пролетарское студенчество.

Что же могли возразить обериуты?

Владимиров с неподражаемой наглостью назвал собравшихся дикарями, которые, попав в европейский город, увидели там автомобиль.

Левин заявил, что их «пока» (!) не понимают, но что они единственные представители (!) действительно нового искусства, которые строят большое здание.

— Для кого строите? — спросили его.

— Для всей России,— последовал классический ответ.

Пролетарское студенчество должным образом ответило на вылазку пресловутых обериутов. И оно решило зафиксировать свое мнение в резолюции и послать ее в союз писателей.

Кстати, почему союз писателей терпит в своих рядах подобную накипь, подобных... обэриутов? Ведь союз объединяет советских писателей?

34-а. Н. Слепнев. Отрывки из статьи «На переломе»

Если применительно к новым темпам работы, к новым выросшим запросам масс, культурным и бытовым, перестраивают свою работу — партия, советский, кооперативный, профсоюзный и хозяйственный аппарат, то по линии культурной работы мы перестраиваемся медленнее всего, и всего медленнее перестраиваются колонны советской литературы.

...В Ленинграде же мы имели не так давно вылазку такой реакционной группы поэтов, какой является группа т. н. «Обереуты» (объединение реального искусства), под словесным жонглерством и заумными творениями которых скрывается явно враждебное нашему социалистическому строительству и нашей советской революционной литературе течение.

— Для кого творите вы свое отвлеченное абстрактное, непонятное полусумасшедшее:

«Пошла Коля на море»
«Шли ступеньки мимо кваса»?

— задавали обереутам вопрос на недавнем их выступлении в ЛГУ и получали следующий ответ: — «Для всей России» (?). Ответ классический — по своей развязности, безграмотности и цинизму.

И если мы наряду с такими явно враждебными и чуждыми революционной литературе элементами имеем в рядах, скажем, того же «Перевала» часть близких нам писателей, ⟨...⟩ то нашей задачей является использование всех имеющихся у нас возможностей для того, чтобы вернуть этих товарищей к жизни ⟨...⟩.

35. Н. Асеев.

ОТРЫВОК ИЗ СТАТЬИ «СЕГОДНЯШНИЙ ДЕНЬ СОВЕТСКОЙ ПОЭЗИИ»

...Что же остается сказать о более слабых и неискушенных его (В. Саянова.— *М. М., В. Э.*) единомышленниках? Диапазон их реставраторских тенденций колеблется от усидчивого ⟨...⟩ Марка Тарловского ⟨...⟩ до полнейшей творческой прострации таких вовсе не бездарных молодых поэтов, какими являются Заболоцкий, Хармс, Введенский, пытавшихся обосновать свой творческий метод на пародированной восстановленности архаических компонентов стиха. Делали они это искренне и горячо, тем более обжигаясь, чем больше было молодой горячности в их опытах. Они не замечали, что все их усилия, все их попытки обречены на бесплодие именно потому, что пародированность, которая искренне принималась ими за новаторство, могла лишь сосуществовать архаическим элементам стиха. Они не учли, что издевка и перекривление традиций возможны лишь в том случае, когда эта традиция сильна. Их формальная оппозиция традиционному трафарету, попытка провести ее через разлом формы привели их к обессмысливанию содержания. Таким именно образом у Заболоцкого, например, издевательство над этой традицией обернулось в издевательство над действительностью; идиотизм синтаксического штампа превратился в идиотизм содержания. Они не заметили и не учли, что в своих попытках обернуться в пределах творческого метода так быстро, чтобы увидеть собственную спину, спину своей поэтической родословной, они утончились до того, что из поэтов современников своей эпохи растянулись в тени, передразнивающие какие-то чужие очертания. Эти поэты-тени, поэты-сомнамбулы, поэты-хлысты, в словесных радениях ожидавшие откровения поэтического новаторства, принимавшие за это откровение завертевшийся вокруг в головокружении мир, также принадлежат к указанной нами группе, как уже сказано — чересполосно объединяющей всех, принявших неправильную установку на архаику, на реставраторство.

При этом необходимо указать, что за малыми исключениями почти все подходящие под этот раздел поэты достигли довольно высокого уровня владения стихом, все они, даже принимая во внимание разнообразие их культуры, достаточно осведомлены в вопросах поэзии, понимая

под этой осведомленностью знакомство с классиками, повышенный интерес к их методам, начитанность, достаточную обоснованность этой своей установки.

‹...› И если В. Саянов сохранил еще остатки первобытной стыдливости, если «стояние у ограды старинного склепа» поэзии вызывает у него сомнение в нелепости этой позы для пролетарского поэта, то у поэтов типа Заболоцкого, Хармса эта сомнамбулическая зачарованность стариной уже лишена каких бы то ни было признаков сомнений и сожалений. Они просто пишут стихи вроде следующих:

«Маленькая рыбка,
Золотой карась,
Где твоя улыбка,
Что была вчерась?»

И пишут их не в шутку, не из баловства, которое легче всего предположить за этими строчками, а всерьез полагая, что ими достигнута предельная простота и ясность неопушкинианцев, та легкость и непритязательность, которая вскользь отмечена Пушкиным как глуповатость поэзии.

Мы видим, следовательно, что такого рода попытки восстановить нормальные эстетические каноны Пушкинской школы не только не приближают поэтическую практику этой группы к проблемам соцстроительства, а, наоборот, вне зависимости от идеологической установки, уводят их через словарь, ритм, синтаксис, фонику, рифму далеко назад, к тем временам, когда эти поэтические средства творчества были активны и действенны, или же обрекают их на бесплодие, на длительный творческий паралич.

36—38

Даниил Хармс. ИЗ ЗАПИСНЫХ КНИЖЕК

36. Интересно, что почти все великие писатели имели свою идею и считали ее выше своих художественных произведений. Так, например, Blake, Гоголь, Толстой, Хлебников, Введенский.

37.— Демоническое, сказал Гете 2 марта 1831 года,— есть то, что не решается при помощи разума и рассудка. В моей натуре его нет, но я ему подчинен.— Гете считал демоническим Наполеона и великого герцога Карла Августа, чья натура, полная безграничной энергии, не знала покоя. Демонические существа такого рода греки причис-

ляли к полубогам. Мефистофель, по мнению Гете, не демоничен, он слишком отрицательное существо. Демоническое проявляется только в совершенно положительной энергии. Между художниками его больше в музыкантах, чем в живописцах.

Я думаю, что среди нас наиболее демоничен — А. И. Введенский.

38. Решили писать фильм втроем: Липавский, Введенский и я. Но я подумал и решил, что тройственный союз не получится, а потому я ухожу из этого союза.

39. Высказывания Введенского в «Разговорах» Л. Липавского

⟨1933⟩

⟨1⟩

А. В.: Можно ли на это (проблему времени.— *М. М.*) ответить искусством? Увы, оно субъективно. Поэзия производит только словесное чудо, а не настоящее. Да и как реконструировать мир, неизвестно. Я посягнул на понятия, на исходные обобщения, что до меня никто не делал. Этим я провел как бы поэтическую критику разума — более основательную, чем та, отвлеченная. Я усумнился, что, например, дом, дача и башня связываются и объединяются понятием здание. Может быть, плечо надо связывать с четыре. Я делал это на практике, в поэзии, и тем доказывал. И я убедился в ложности прежних связей, но не могу сказать, какие должны быть новые. Я даже не знаю, должна ли быть одна система связей или их много. И у меня основное ощущение бессвязности мира и раздробленности времени. А так как это противоречит разуму, то значит разум не понимает мира.

⟨2⟩

А. В.: В людях нашего времени должна быть естественная непримиримость. Они чужды всем представлениям, принятым прежде. Знакомясь даже с лучшими произведениями прошлого, они остаются холодны: пусть это хорошо, но малоинтересно. Не таков Д. Х. Ему действительно может нравиться Гёте. В Д. Х. не чувствуешь стержня. Его вкусы необычайно определенны и вместе с

тем они как бы случайны, каприз или индивидуальная особенность. Он, видите ли, любит гладкошерстных собак. Ни смерть, ни время его по-настоящему не интересуют.

Л. Л.: А Н. М. это разве как-либо интересует?

А. В.: Нет. Но Н. М. подобен женщине; женщина ближе к некоторым тайнам мира, она несет их, но сама не сознаёт. Н. М. — человек новой эпохи, но это, как говорят про крестьян, темный человек.

Л. Л.: Он глядит назад...

Затем: о суде.

А. В.: Это дурной театр. Странно, почему человек, которому грозит смерть, должен принимать участие в представлении. Очевидно, не только должен, но и хочет, иначе бы суд не удавался. Да, этот сидящий на скамье уважает суд. Но можно представить себе и такого, который перестал уважать суд. Тогда всё пойдет очень странно. Толстый человек, на котором сосредоточено внимание, вместо того, чтобы выполнять свои обязанности по распорядку, не отвечает, потому что ему лень, говорит что и когда хочет, и хохочет невпопад.

⟨3⟩

А. В.: Какое это имеет значение, народы и их судьбы. Важно, что сейчас люди больше думают о времени и о смерти, чем прежде; остальное всё, что считается важным — безразлично.

...А. В. купил пол-литра водки; он отлил половину, так как хотел пойти еще на вечер.

...А. В. пил, вопреки обычному, скромно: он хранил себя для дальнейших событий. «Пей,— уговаривал Л. Л.,— это пробуждает угаснувшие способности».

И вот А. В. ушел на другой вечер, всё равно, что в другой мир. Я. С. и Л. Л. остались одни.

⟨4⟩

А. В. нашел в себе сходство с Пушкиным.

А. В.: Пушкин тоже не имел чувства собственного достоинства и любил тереться среди людей выше его.

А. В.: Недавно Д. Х. вошел в отсутствие Н. М. в его комнату и увидел на диване открытый том Пастернака. Пожалуй, Н. М. действительно читает тайком Пастернака.

⟨5⟩

А. В.: Д. Х. уже неделю питается супом, который варит сам, супом со снетками... А билеты на Реквием, которые он предлагал Н. А. и дал Н. М., были на самом деле не даровые; Д. Х. купил их.

А. В. и Л. Л. говорили о количестве денег, потребном человеку. А. В. считал, что тут нет и не может быть границ; чем больше, тем лучше. Л. Л. говорил, что много денег нужно лишь при честолюбии, чтобы не отстать от других. А так достаточно и не слишком много.

Потом о вдохновении.

А. В.: Оно не предохраняет от ошибок, как это думают обычно; оно предохраняет только от частных ошибок, а общая ошибка произведения при нем как раз не видна, поэтому оно и дает возможность писать. Я всегда уже день спустя вижу, что написал не то и не так, как хотел. Да и можно ли вообще написать так, как хочешь? Д. Х. говорил когда-то, что искусство должно действовать так, чтобы проходить сквозь стены. А этого не может быть.

Затем о людях.

А. В.: Люди новой эпохи, а она наступает, не могут иметь твердых вкусов. Взять к примеру тебя (т. е. Л. Л.— *М. М.*), где твои вкусы? Можешь ли ты ответить на вопрос: ваш любимый писатель? Правда, у тебя на полке стоят книги, но какой случайный и шаблонный подбор! Между тем прежде были люди, которые отвечали, не затрудняясь: Я люблю Плиния Старшего.

Затем поехали к Д. Д., там говорили об общности взглядов.

А. В.: Если некоторые слова у людей совпадают, это уже много; сейчас можно только так говорить.

⟨6⟩

Д. Д.: Я прочел роман А. В.; по правде говоря, он мне в целом не понравился. Это касание всего и не всегда правильное.

Л. Л.: А. В. говорил, что проза для него таинственна; ему не нравится в его романе бытовой тон. Тон, пожалуй, биографически-протокольный, он во многом возбуждает брезгливость. Но конец романа замечателен.

Н. М.: Я считаю, что проза А. В. даже выше его стихов. Это основа всякой будущей прозы, открытие её. В этом и удивительность А. В., что он может писать, как графо-

ман, а выходит всё прекрасно. Недостаток его другой, в том, что он не может себя реализовать.

Л. Л.: Что это значит?

Н. М.: Найти условный знак, вполне точный. Гоголь и Хлебников его, например, не нашли. Все вещи Гоголя, конечно, не то, что нужно было ему написать, они действуют только какой-то своей эманацией. О Хлебникове нечего говорить. Впрочем, я считаю А. В. выше Хлебникова, у него нет тщеты и беспокойного разнообразия Хлебникова. Но Пушкин, Чехов или Толстой реализовали себя. В этом, очевидно, и есть гениальность Толстого: реализовать себя до конца без гения невозможно.

Л. Л.: Я понимаю это так — поставить печать. У Гоголя, я знаю, вы с этим не согласны, такова должна была быть вторая часть «Мертвых душ». Когда читаешь её, точно всходишь на высокую гору; понятно становится, почему Гоголю казались недостойными все его прошлые вещи.

⟨1934⟩

⟨7⟩

А. В.: Д. X. недавно опять выкинул штуку, без всякой причины был со мной груб. Объясняют, что это у него от нервности. Но почему эта нервность вдруг пропадает, когда он имеет дело с более важными людьми? Ты говорил когда-то: если бы тебе вдруг пришлось стать курьером или лакеем и я бы тебя встретил, я бы сделал вид, что с тобой незнаком, не подал руки. Я готов против этого всегда спорить. Но Д. X. действительно расценивает людей по чинам. Правда, чины эти не общепринятые, а установленные им самим. Но это всё равно. А раз так, я могу спросить, не я ли по чину выше?

Л. Л.: Перемены отношений, действительно, происходят, но дело в другом. Связи, соединявшие нас, несколько человек, распадаются. Найдутся другие связи, но уже совсем не те, просто по сходству профессий или быта...

А. В. сейчас это не интересовало. Ему сейчас важно было только то, что касалось его самого. Он говорил обиженно, но, впрочем, без всякой злонамеренности. Просто припадок сентиментальности по отношению к самому себе. И он искал сочувствия. Под конец он смягчился.

А. В.: А знаешь, Д. X. однажды при дамах начал вдруг снимать с себя брюки. Оказывается, он нарочно пришел для этого в двух парах брюк, одни поверх других.

А. В. (*прощаясь*): И зубы у меня как клавиши, на какой ни нажмешь, больно.

〈8〉

Это стихотворение, в отличие от других, я писал долго, три дня, обдумывал каждое слово. Тут все имеет для меня значение, так что о нем можно было бы написать трактат. Началось так: мне пришло в голову об орле, это я и записал у тебя, помнишь, в прошлый раз. Потом явился другой вариант. Я подумал, почему выбирают всегда один, и включил оба. О гортензии мне самому неловко было писать, я сначала даже вычеркнул. Я хотел кончить вопросом: почему я не семя. Повторений здесь много, но, по-моему, лишнего нет, все они нужны, если внимательно присмотреться, они повторяются в *другом* виде, объясняя. И 'свеча-трава', и 'трава-трава' — все это для меня лично важно'...

〈9〉

А. В.: Новгород мне понравился. Компания, вопреки ожиданию, оказалась хорошей. Это привело меня к теории, что плохих людей вообще нет, бывают только обстоятельства, при которых люди неприятны.

Л. Л.: Удобная теория.

Затем: о Я. С.

А. В.: Он пишет теперь так, что трудно высказать об этом мнение. Нельзя возражать, так же, как о стихах или рассказах нельзя сказать, верны они или не верны.

Л. Л.: Просто мы слушаем друг друга без внимания. Искусство воспринимается на слух, а для оценки мысли нужно напряжение, для которого мы ленивы. Но даже и так о вещах Я. С. можно сказать, хороши они или нет, а это признак, правильны ли они.

А. В.: «Признаки вечности» мне нравятся. Но я не согласен, что время ощущается, когда есть неприятности. Важнее, когда человек избавлен от всего внешнего и остается один на один со временем. Тогда ясно, что каждая секунда дробится без конца и ничего нет.

Л. Л.: Когда нет событий, ожидания, тогда и времени нет; настаёт пауза, то, что Я. С. называет промежутком или вечностью,— пауза, несуществование. Это кажется странным: разве можно перестать существовать и потом вновь существовать? Но ведь тут много сторон, в одном существование прекращается, в другом отношении про-

должается. Ожидание, это участие в токе событий. И только тогда есть время.

А. В.: Я. С. говорит — при ожидании неприятного... ...И несмотря на все рассуждения время стоит несокрушимое, всё остаётся по-прежнему. Мы поняли, что время и мир по нашим представлениям невозможны. Но это только разрушительная работа. А как же на самом деле? Неизвестно. Да, меня давно интересует, как выразить обыденные взгляды на мир. По-моему, это самое трудное. Дело не только в том, что наши взгляды противоречивы. Они ещё и разнокачественны. Считается, что нельзя множить апельсины на стаканы. Но обыденные взгляды как раз таковы.

Л. Л.: Почему же теории о времени не убедительны, не могут поколебать ничего. Потому что время прежде всего не мысль, а ощущение, основанное на реальном отношении вещей, нашего тела, в широком смысле, с миром. Оно коренится в том, что существует индивидуальность, и чтобы выяснить, что такое время, надо произвести реальные изменения, испробовать разные его варианты. Это возможно, так как мы действительно по-разному воспринимаем время при разных физических состояниях. Но Я. С. предпочитает не делать этого, а удовлетворяться тем, что он заметил, намёками. Это импрессионизм.

А. В.: Это может дать результаты.

⟨10⟩

Затем: о мгновении.

А. В.: Расстояние измеряется временем. А время бесконечно дробимо. Значит, и расстояний нет. Ведь ничего и ничего нельзя сложить вместе.

Л. Л.: Почему ты решил, что мгновение бесконечно мало? Свобода дробления, это значит, мгновение может быть любой величины. Они, верно, и бывают всякой величины, большие и малые, включенные друг в друга.

А. В.: Если это так, тогда понятно, почему, как ни относиться ко времени, нельзя всё же отрицать смены дня и ночи, бодрствования и сна. День, это большое мгновение.

⟨11⟩

А. В.: Правда ли, что двое ученых доказали неверность закона причинности и получили за это нобелевскую премию?

Л. Л.: Не знаю. Это связано верно с теорией квант... ⟨...⟩

Затем: о музыке.

Л. Л.: Меня интересует, чем воздействует на человека музыка. Она самое демаскированное искусство, ничего не изображает. Остальные же как бы что-то представляют, сообщают. Но ясно, они действуют не этим, а так же, как музыка.

А. В.: Когда люди едут на лодке или сидят на берегу моря, они обычно поют. Очевидно, это уместно, музыка как бы голос самой природы.

Л. Л.: А в самой природе её совсем нет...

⟨12⟩

А. В.: Я читаю Вересаева о Пушкине. Интересно, как противоречивы свидетельские показания даже там, где не может быть места субъективности. Это не случайные ошибки. Сомнительность, неукладываемость в наши логические рамки есть в самой жизни. И мне непонятно, как могли возникнуть фантастические, имеющие точные законы, миры, совсем не похожие на настоящую жизнь. Например, заседание. Или, скажем, роман. В романе описывается жизнь, там будто бы течет время, но оно не имеет ничего общего с настоящим, там нет смены дня и ночи, вспоминают легко чуть ли не всю жизнь, тогда как на самом деле вряд ли можно вспомнить и вчерашний день. Да и всякое вообще описание неверно. «Человек сидит, у него корабль над головой» всё же наверное правильнее, чем «человек сидит и читает книгу». Единственный правильный по своему принципу роман, это мой, но он плохо написан.

Л. Л.: Но ведь это относится ко всему искусству вообще. Разве в музыке, например, не своё время? Разница лишь в том, что музыку и не считают описанием жизни, а роман считают.

А. В.: Может быть я оптимист, но я считаю теперь, что стихи надо писать редко. Я, например, еще до сих пор живу все тем же стихотворением о «гортензии»; чего же мне писать новое, пока старое, так сказать, приносит проценты.

Л. Л.: Все твои теории были всегда в высшей степени практичны: они оправдывают то, что ты в данный момент делаешь.

А. В.: Я понял, чем я отличаюсь от прошлых писателей, да и вообще людей. Те говорили: жизнь — мгновение в сравнении с вечностью. Я говорю: она вообще мгновенье, даже в сравнении с мгновением.

Приложение VIII

Я. С. Друскин

МАТЕРИАЛЫ К ПОЭТИКЕ ВВЕДЕНСКОГО

1

«Чинарь авто-ритет бессмыслицы» — так подписывал Александр Введенский свои стихи в 1925—26 году. «Чинарь», по-видимому, происходит от слова «чин». Ясно, что чин надо понимать здесь не в обычном официальном смысле. Чинарём был и его друг Даниил Хармс, он называл себя в те годы чинарём-взиральником. В чинари посвятил Введенский ещё одного своего друга, не имевшего никакого отношения к Обэриу. Обэриу можно назвать экзотерической организацией — объединением поэтов, совместно выступавших, чинари — эзотерическое объединение, к которому принадлежали ещё Леонид Липавский и Николай Олейников.

Тема этих заметок — бессмыслица Введенского. Понять бессмыслицу нельзя: понятая бессмыслица уже не бессмыслица. Нельзя также искать смысл бессмыслицы: смысл бессмыслицы — такая же, если не большая бессмыслица, чем сама бессмыслица. Тогда что же можно сказать о бессмыслице и как определить тему этих заметок?

...Один из ключевых мотивов Введенского находит выражение в *Последнем разговоре* (№ 29.10) в повторяющихся строках рефренах: *Я сел... и задумался... Задумался о том... Ничего я не мог понять*. У Введенского это сказано как оппозиция и подчёркнуто инверсией: *Ничего я не мог понять* вместо обычного «я ничего не мог понять». Это непонимание не теоретическое, а реальное, жизненное состояние: экзистенциальное и онтологическое непонимание. Для Фихте экзистенциальное понимание включало и понимание непонятного как непонятного. Введенский сказал бы: непонимание непонятного как непонятного. Это не скептицизм или нигилизм; непонимание, как и бессмыслица Введенского, не негативное, а позитивное понятие. Поэтому может быть оправдана аналогия с docta ignorantia Николая Кузанского — но только как аналогия. В разговоре с Л. Липавским он сказал: «...Я посягнул на

понятия, на исходные обобщения, что до меня никто не делал. Этим я провёл как бы поэтическую критику разума, более основательную, чем та, отвлечённая» («Критика чистого разума» Канта. См. Приложение VII, 39.1.— *М. М.*). Не случайно сравнение с «Критикой чистого разума». Поэзия Введенского соприкасается с гносеологией — поэтическая гносеология. Он сам раз сказал: «о стихах надо говорить: не красиво или некрасиво, а правильно или ложно». То же самое через 20 лет скажет Шёнберг: «Во времена расцвета искусства его оценивают словами: истинно или ложно, во времена упадка: красиво или не красиво». В другом разговоре с Липавским Введенский сказал: «...Сомнительность, неукладываемость в наши логические рамки есть в самой жизни...» (См. Приложение VII, 39.12.— *М. М.*).

Здесь Введенский в своих высказываниях о поэзии выходит за пределы гносеологии, в онтологию. Как Стравинский, он мог бы сказать: искусство не выражает что-либо, а есть единение с сущим. Он хочет, чтобы поэзия производила не только словесное чудо, но чтобы она была настоящим чудом («Разговоры» Л. Липавского). Поэтому же он не считал создаваемый им поэтический мир фантастическим или заумным, наоборот, ему казался фантастическим и заумным обыденный «нормальный» взгляд на мир и на жизнь. По поводу одной популярной статьи он сказал: «заумны не мои стихи, а эта статья».

Я так подробно остановился на названной оппозиции, потому что она сводится в конце концов к оппозиции, очень важной для Введенского: жизни — слова или: жизни — понимания этой жизни. Но эта оппозиция становится для него тождеством различного — coincidencia oppositorum (Николай Кузанский). «Слово стало плотью»; Кьеркегор назвал это парадоксом. Парадокс становится для него исходной точкой, началом его философствования. Введенский также верил в этот парадокс (Кьеркегора, как Николая Кузанского, он не знал). Он говорит об этом в заключении вещи без названия, написанной в 1932 году: *Христос Воскрес — последняя надежда* (№ 34.— *М. М.*). Но Введенский не философ, а поэт. Его слово поэтически облекалось в плоть, становилось плотью: члены оппозиции отождествлялись:

как видно появилась ночь
и слово племя тяжелеет
и превращается в предмет
(*Две птички, горе, лев и ночь.* № 9, 1929)

В подобных примерах отождествление различного Введенский называет превращением. О подобном же превращении Введенский говорит в своей большой поэме-драме *Кругом возможно Бог* (№ 19, 1931):

И в нашем посмертном вращении
спасенье одно в превращении.

Но здесь это превращение понимается уже в эсхатологическом смысле: *Мир накаляется Богом...*

...В том же *Последнем разговоре* среди того, о чём задумался герой, сказано: *О своём условно прочном существовании.* Введенский и в жизни не ощущал условной прочности своего существования... Введенский, по словам Т. Липавской, был безбытным в отличие от своего друга Даниила Хармса, необычайно сильно чувствовавшего в жизни быт. Объединяла их в искусстве звезда бессмыслицы,— у Введенского преимущественно семантическая бессмыслица, у Хармса — преимущественно ситуационная. Нам кажутся не случайными эти две пары оппозиций: безбытность — бытность; семантическая — ситуационная бессмыслица.

К Введенскому и к Хармсу применимы следующие два евангельских изречения: к Введенскому — «бодрствуйте; ибо не знаете, когда придёт хозяин дома»; к Хармсу — «за всякое праздное слово, какое скажут люди, дадут они ответ в день суда». Поэтому из рукописей Хармса сохранилось много, может и бо́льшая часть написанного: он не уничтожал ничего записанного, сохранились даже стихи и рассказы, перечёркнутые синим карандашом, и к ним подпись: «плохо», к одному даже: «отвратительно». Почему же он не уничто́жал их? Мне кажется, потому, что каждую из этих рукописей он считал «праздным словом», за которое он ответственен и сейчас, может через пять или десять лет, как оно написано, за которое он будет ответственен всегда. Наоборот, Введенский жил сейчас (по его собственному слову) последним написанным им стихотворением. Все предыдущие его стихи были для него тогда уже безразличны. Поэтому он их или терял или отдавал кому-нибудь, а потом забывал взять. Так пропали все его стихи 1934—35 г., находившиеся у А. С. И. С 1936 года он перестал бывать у неё, а стихи оставил. Они лежали у неё несколько лет, а потом она сожгла их. Трудно сказать, какая часть его вещей сохранилась,— в самом лучшем случае, я думаю, не больше четверти...

...Чинарь, чинарное искусство.— Очевидно, слово чинарь происходит от слова чин,— имеется в виду некоторый

Божественный чин, призванный заменить человеческую серию Божественной. Введенский сказал: «неправильно говорить об искусстве: красиво — некрасиво, надо говорить: правильно — неправильно». Чинарное искусство освобождает искусство от психологизма в Гуссерлевском смысле. Чинарное искусство можно исследовать и определять абсолютно, исторически и в определенном частном случае.

Абсолютно: как вообще Божественная серия вводится и реализуется в искусстве? При этом чинарное искусство связывается с понятиями: «звезда бессмыслицы» (Введенский), абсурд, парадокс (Кьеркегор), безумное Божие (ап. Павел).

Исторически: понятие «безумного Божиего» возникло в I веке, абсурда и парадокса — в XIX, бессмыслицы и аналогичного ей — беспредметности, атональности, атематичности и др.— в конце XIX и в начале XX. Существовало ли чинарное искусство до XX века? Что отличает старое «чинарное» искусство от современного чинарного?

Я не берусь сейчас отвечать на эти вопросы, ограничиваюсь частной темой: и Веберн и Шёнберг, и Введенский и Хармс — «чинарное» искусство. Что отличает Веберна от Шёнберга, Введенского от Хармса? Они мыслили в своем искусстве не в эмоциональных, эстетических (красиво — некрасиво) тональностях, вообще психологических категориях, а в чинарных,— для них существовала категория: правильно — неправильно. Поэтому их искусство неотделимо от философских, точнее философско-религиозных вопросов. И сами авторы не только в своих вещах, но и в своих высказываниях, устных и письменных, касались вопросов философских, философско-теософических, религиозных. Например, Введенский ещё в 20-е годы говорил: «меня интересуют три вещи: время, смерть, Бог». Хармс: «есть две высокие вещи: юмор и святость». Его же слова, которые он повторял последний месяц перед арестом: «зажечь беду вокруг себя». И у Введенского, и у Хармса много таких высказываний. Философско-религиозные высказывания Шёнберга известны.

Гарнак говорит, что легенды о каком-либо человеке очень часто дают более правильное и глубокое понимание его сущности, чем самые достоверные исторические сведения. Потому что легенды возникают из внутренней интуитивной симпатии, а исторические сведения сообщают только о внешней поверхности жизни. Анекдоты и легенды о Хармсе могут помочь пониманию творчества Д. И. Хармса. Анекдоты и воспоминания современников анекдоти-

ческих случаев из жизни Введенского ничего не значат для понимания его «сокровенного сердца человека». Потому что творчество Введенского полностью отделено от его жизни. Парадоксальная случайность: у Введенского было много знакомых, он встречался с очень многими людьми, самыми разными людьми. У Хармса — круг людей, с которыми он обычно встречался, был сравнительно небольшой. И в то же время творчество Хармса невозможно отделить от его жизни, творчество Введенского — почти независимо от жизни. Из биографических фактов для творчества Введенского характерны очень немногие. Так, комната, в которой он жил, когда кончал школу, была почти пустой: стояла простая железная кровать, одна или две табуретки, небольшой, кажется, кухонный стол. Форма комнаты — это конечно случайность, но характерная — неправильная: удлинённая трапеция; три стены были оклеены обоями, четвертая — побелена извёсткой: обоев не хватило (эту стену разрисовали Введенский и Липавский, один рисунок был снабжён подписью: *яков лев весельчак/ съел солому натощак*). К Введенскому друзья только заходили, но никогда не собирались у него... Он не имел где преклонить голову,— странник в долине плача, словами псалма. Многочисленные анекдоты о Введенском не противоречат этому: надо различать внешнего и сокровенного сердца человека. У Хармса оба человека были соединены, у Введенского — вполне разделены.

...У Шёнберга — некоторое смятение души. Оно было и у Веберна, но Веберн не допускал его до границы искусства. Смятение души не всегда красиво, иногда же и безобразно. Так же Хармс и Введенский. У Введенского была граница между жизнью и искусством, у Хармса не было. То, что у Введенского было неприятного в его поведении и жизни, у Хармса не было, но перешло в искусство, а Введенский не допустил этого в искусство. Это не хуже и не лучше, но два способа жизни-искусства. Поэтому у Введенского (и у Веберна) уже по одной вещи, даже ранней, можно составить некоторое представление о его искусстве, а у Хармса (и у Шёнберга) — нельзя.

Этим же объясняется и игра Хармса, которая могла иногда казаться недостаточно серьезной, неискренней, светскостью, а у Введенского — искренность, иногда неприятная. И первое и второе переходило иногда в то, что могло казаться цинизмом: у Хармса — скорее теоретический, у Введенского — практический. Но это было только другой стороной ноуменального бесстыдства, т. е. имен-

но не цинического: а король-то ведь гол, — вот что говорили и Хармс и Введенский...

...В стихах Введенского почти в каждой фразе главное направление мысли и погрешность к ней — слово, нарушающее главный смысл. Его стихи — двумерны, а часто и многомерны. Это и есть духовность, т. е. освобождённая от душевности или беспредметная или косвенная речь, как говорил Кьеркегор. В этом его атональность и, точнее, додекафоничность, т. к. есть и тоникализация в главном направлении.

...Введенский вышел не из Хлебникова (Кручёных был ему ближе, чем Хлебников), а из Блока, которого (приблизительно до 1920 года) любил больше всех. Еще в 1924—25 г., когда на концерте в центральном музыкальном техникуме исполнялся какой-то романс на стихи Блока, Введенский очень удивился, что не помнил стихи романса, т. к. хорошо знал Блока. В 1920 или 1921 году Введенский и Липавский послали свои стихи Блоку и Гумилёву. Оба ответили. Тогда же они часто бывали в Цехе поэтов; в третьем выпуске «Цеха поэтов» (1922) напечатаны были стихи Липавского. У Введенского и Липавского были дружеские отношения с Пястом и Нельдихеном, знакомство с Кузминым произошло позже, должно быть, в середине 20-х годов...

В 20-е годы Введенский сказал: «в поэзии я как Иоанн Креститель, только предтеча».— Т. е. предшественник нового взгляда на жизнь и на искусство.

Введенский говорил: время (и жизнь) иррациональны и непонятны. Поэтому понять время (и жизнь) это и значит не понимать их. В этом смысл его бессмыслицы. Это не скептицизм и не нигилизм, и не невесомое состояние (битничество), а скорее апофатическая теология (Дионисий Ареопагит) — богословие в отрицательных понятиях. Поэтому большинство вещей Введенского — эсхатологические, и почти в каждой — Бог. Это связано с ощущением непрочности своего положения и места в мире и природе. Эта непрочность не политическая или социальная, а онтологическая: на всеобщих развалинах и обломках. Но мы не делали поверхностных нигилистических выводов. Каждый из нас по-своему искал и знал, что есть трансцендентное — Бог. Полная радикальная десубстанциализация мира возможна только для верующего. У неверующего остается еще последний идол или фетиш: я сам, мой ум. Отсюда понятны слова Введенского о том, что он произвел критику разума, более радикальную, чем Кант.

Но подобное понимание в непонимании — практическое: ноуменальное понимание в логическом непонимании в философии практически требует какого-то внутреннего переустройства от слушателя и читателя, также религиозного порядка.

Божественное безумие посрамило человеческую мудрость. Введенский десубстанциализирует созданные человеческой мудростью гипостазированные условности, выдаваемые за экзистенционализм жизни...

2

Стадии понимания

...Можно выбрать одну вещь писателя, например, стихотворение Введенского, прочесть ее, подумать, изучить, написать о ней одной, даже не зная других вещей автора, целый трактат. Потому что каждая вещь большого писателя — новый мир, созданный им, до некоторой степени автономный. Таким новым автономным миром будет, например, *Элегия* Введенского, и о ней можно написать целый трактат. Но тот, кто знает только *Элегию* Введенского, еще не знает самого Введенского, не знает и творчества Введенского, он знает только одно стихотворение Введенского, причем наименее характерное для него: в нем нет звезды бессмыслицы, характерной для Введенского, во всяком случае, нет абсолютной неосмысляемой бессмыслицы — крайне усложненная метафора еще не бессмыслица. Но кто знает все сохранившиеся вещи Введенского, кроме *Элегии*, тот тоже еще не знает Введенского. *Элегия* — исключение, но характерное для Введенского исключение. Об этом будет дальше.

Возьмем другое стихотворение Введенского — *«Ковер-Гортензия»* (*Мне жалко что я не зверь...*). Здесь есть и бессмыслицы, иногда осмысляемые. Но и это стихотворение — исключение в творчестве Введенского: из всех его вещей оно наиболее лирично, в каком-то отношении наиболее личное. И написано оно почти без рифмы, белыми стихами, чего у Введенского тоже не бывает. Введенский назвал *«Ковер-Гортензию»* философским трактатом. Это не противоречит лиричности: *«Ковер-Гортензия»* — лирический философский трактат. Но почему философский? Введенского интересует здесь то, что интересовало всех нас, то, что Липавский и я назвали соседним существованием, соседними мирами. *«Ковер-Гортензия»* пересекается с рассуждениями Липавского о соседних мирах (я называю

их просто Л-мирами), с моими «Вестниками». Может, поэтому Введенский и сказал мне: «*Ковер-Гортензия*» — философский трактат, его должен был написать ты». Это не значит, что я мог бы написать его. Это значит, что там есть темы, которых касался и я. В этом смысле «*Ковер-Гортензию*» мог бы написать и Липавский. И также и Хармс, и Олейников.

Лиричность и свободный стих отличают «*Ковер-Гортензию*» от всех других его вещей. «*Ковер-Гортензия*» снова новый автономный мир, созданный поэтом. Но тоже исключение в творчестве Введенского. Это исключение характерное для Введенского. Но кто знает только «*Ковер-Гортензию*», еще не знает самого Введенского.

Возьмем другое стихотворение Введенского: *Сутки*. Оно написано в диалогической форме. Диалог вообще характерен и для Введенского, и для Хармса, но эта вещь написана в строго диалогической форме: вопрос — ответ. Может, все вещи Введенского полифоничны, но *Сутки* — наиболее полифоничны, это строгий двухголосный контрапункт: один голос — вопросы, другой — ответы. Когда я говорю «двухголосный контрапункт» — это не метафора. Во-первых, необходимо и возможно точно определить применение музыкального термина полифония к литературе и особенно к стихам Введенского. Во-вторых, двухголосный контрапункт *Суток* я могу точно определить и доказать. Но это отдельная тема, пока же я советую просто прочесть подряд вопросы без ответов и так же ответы без вопросов.

Еще одна особенность отличает *Сутки* от всех других вещей Введенского: в них чувствуется покой, удовлетворенность, которых обычно в вещах Введенского нет. И это стихотворение — исключение и снова характерное исключение. Кто знает *Сутки* Введенского — еще не знает Введенского. Но кто не знает *Суток* —тоже еще не знает Введенского.

Возьмем еще одну вещь Введенского: *Потец*. Это одна из наиболее совершенных вещей Введенского, Липавский считал *Потец* вообще лучшей вещью Введенского. Здесь уже полностью царствует звезда бессмыслицы; такого совершенного, ясного и в семантическом или морфологическом, и в архитектурном отношении построения звезды бессмыслицы, такой строго логичной алогичности и полной неосмысляемой бессмыслицы у Введенского, может быть, нигде нет. В этом отношении и *Потец* является исключением в творчестве Введенского, правда, не таким принци-

пиальным исключением, как *Элегия* или хотя бы «*Ковер-Гортензия*» и *Сутки*, но всё же характерным. И еще в другом смысле. Многие вещи Введенского могут быть названы мистериями — действами. Это не подражания, не стилизации, а вполне современные мистерии, абстрактные драмы, абстрактный театр, созданный Введенским за 20—30 лет до Ионеско и Беккета. Правда, в некоторых (немногих) вещах Введенский как бы отталкивается или пародирует русские действа, например, речь *Царя* в *Кругом возможно Бог* или в *Ёлке* сцепа суда (Шемякин суд). Но большей частью его мистерии-действа вполне оригинальны, самостоятельны и современны. И, может быть, в наибольшей степени это относится к вещи *Потец*. *Потец* — мистерия-пантомима с краткими монологами и диалогами действующих лиц. Я уже сказал: вещи Введенского полифоничны. Я добавлю: они музыкальны. Введенский и сам считал, что его вещи можно положить на музыку. На *Потец* можно написать музыку. Тогда это будет пантомима-балет с чтецом и певцами. В этом отношении и *Потец* является некоторым исключением. На этом я и остановлюсь: если я буду продолжать и дальше такое же перечисление вещей Введенского, то каждая его вещь окажется исключением в его творчестве, исключением характерным и необходимым для понимания Введенского. Отношение к каждой вещи автора, как к новому, самостоятельному автономному миру, я назову **первой стадией понимания.** Но для полного понимания автора и его творчества она недостаточна. Понимание и исследование начинаться может даже с формального структурного анализа отдельной вещи, как автономного мира. Но затем я должен перейти к другой вещи, к другому автономному миру. Тогда я ищу мир более широкого диапазона или радиуса: автономный мир многих автономных миров. Это уже **вторая стадия понимания.**

На второй стадии тоже есть несколько ступеней.

а). Я могу разделить творчество автора, например, Введенского, по жанрам...

б). Можно объединить близкие по жанру и характеру вещи, например, *Приглашение меня подумать* и *Гость на коне*...

...Найти связь алогичности с тем, что он говорил уже в 20-е годы: «меня интересуют три темы: время, смерть, Бог».

Изучение алогичности Введенского начинается уже на первой ступени, на чтении, понимании и изучении одного

стихотворения. Но одно стихотворение еще не может дать полного понимания алогичности Введенского.

Но Введенский был не один. Нас было пятеро. Для более полного и глубокого чувствования и понимания Введенского надо обратиться еще к четырем авторам.

Это уже **третья стадия понимания...**

Евангелие реально задает этот вопрос каждому человеку: ты говоришь, что веришь в Бога. Действительно ли ты веришь в Бога?

...Творчество Введенского, как и нас пятерых, поэтически-философско-религиозное. Значит, и к Введенскому применим неприличный вопрос. Глупые, тупые и злые люди убили Введенского, значит, мы не можем уже задавать ему этот вопрос. Да он и не задаётся так просто и прямо...

Введенский был человек, т. е. ел, пил, спал, зарабатывал деньги писанием большей частью ненужных ему детских стихотворений, ухаживал за женщинами, играл в карты. И тот же самый Александр Иванович Введенский вдруг отрешался от всех практических и интересных дел, усаживался в углу на стуле, подложив на колени книгу, на книгу бумагу — потому что своего письменного стола у него никогда не было — и писал стихи, за которые ему не только не платили денег, наоборот, за которые тупые и злые люди убили его. Но ведь это тот же самый Александр Иванович Введенский. Правда, еще Пушкин сказал: «Пока не требует поэта...» Но сейчас наступили времена, когда для нас особенно живо экзистенциально встал «неприличный» вопрос: веришь ли ты в то, во что ты утверждаешь, что веришь? Введенский в своих вещах и, я думаю, все мы всё время задаем этот неприличный вопрос и прежде всего себе самим. Я уже сказал: этот вопрос не задается прямо, он задается косвенно. Как я могу задать его Введенскому?...

Это тайна, данная каждому человеку, и как тайну ее можно открыть только скрывая и скрыть открывая. Но я уже давно перешел к **четвертой стадии понимания...**

Я слышал самые неожиданные и глупые толкования вещи Введенского *Куприянов и Наташа*. Я хорошо знаю и люблю эту вещь и всегда понимал ее как философско-теологический трактат, изложенный в поэтической форме. Т. Липавская, первая жена Введенского, с 1920 по 1931 гг., дала мне ключ к более глубокому пониманию этой вещи,— она сказала: Введенский был безбытным, эта вещь — прощание с бытом и с чувством. Теперь я иду дальше в этом

же направлении. В личной жизни до 1931 года Введенский не отказывался от эмоций, от чувства. В то же время и тогда у него уже было некоторое расхождение с жизнью, с бытом. Он никогда, кажется, не имел своего письменного стола. Он сам говорил, что любит жить в гостиницах, т. е. не дома. Он не имел дома, он «не имел где преклонить голову»,— по существу, он и тогда уже в жизни был путником — viator. И всё же в интимной жизни он был и нежен, и ревнив, у него было чувство. В стихах же того времени отношение к чувству ироническое: остранение и отстранение. Только после 1931 года, т. е. после разрыва с первой женой, у него начинает появляться поэтический интерес к чувству. В *Куприянове и Наташе*, написанном в 1931 году, он прощается с чувством, но это прощание с чувством в жизни было одновременно пробуждением поэтического интереса к чувству, сказавшегося в его позднейших вещах,— *Очевидец и крыса, Четыре описания, «Ковёр-Гортензия»*...

Приложение IX

ПРОИЗВЕДЕНИЯ, ОБРАЩЕННЫЕ К ВВЕДЕНСКОМУ ИЛИ ЕГО УПОМИНАЮЩИЕ

Н. Заболоцкий

1. Мои возражения А. И. Введенскому, авто-ритету бессмыслицы. Открытое письмо.

Позвольте, поэт, возражать Вам в принципиальном порядке — по следующим пунктам:

a) бессмыслица, как явление вне смысла;

b) антифонетический принцип (специально: анти-интонация);

c) композиция вещи;

d) тематика.

Часть I

Бессмыслица как явление вне смысла

Установим значение термина. Ни одно слово, употребляющееся в разговорной речи, не может быть бессмысленным. Каждое слово, взятое отдельно, является носителем

определенного смысла. «Сапоги» имеют за собой определенную сеть из зрительных, моторных и других представлений нашего сознания. Смысл и есть наличие этих представлений. «Дыр бул щыл» — слова порядка зауми, они смысла не имеют. Вы, поэт, употребляете слова смыслового порядка, поэтому центр спора о бессмыслице должен быть перенесен в плоскость сцепления этих слов, того сцепления, которое должно покрываться термином *бессмыслица*. Очевидно, при таком положении дела самый термин *бессмыслица* приобретает несколько иное, своеобразное значение. Бессмыслица не оттого, что слова сами по себе не имеют смысла, а бессмыслица оттого, что чисто смысловые слова поставлены в необычайную связь — алогического характера. Необычайное чередование предметов, приписывание им необычайных качеств и свойств, кроме того — необычайных действий. Говоря формально — это есть линия метафоры. Всякая метафора, пока она еще жива и нова,— алогична. Но самое понятие логичности есть понятие не абсолютное,— что было алогичным вчера, то стало сегодня вполне логичным. Усвоению метафоры способствовали предпосылки ее возникновения. В основе возникновения метафоры лежит чисто смысловая ассоциация по смежности. Но старая метафора легко стерлась — и акмеистическая, и футуристическая. Обновление метафоры могло идти лишь за счет расширения ассоциативного круга — эту-то работу Вы и проделываете, поэт, с той только разницей, что Вы материализуете свою метафору, т. е. из категории средства Вы ее переводите в некоторую самоценную категорию. Ваша метафора не имеет ног, чтобы стоять на земле, она делается вымыслом, легендой, откровением. Это идет в ногу с Вашим отрицанием темы, где я и сосредоточу свое возражение по этому поводу.

Часть II

Убиение фонетики

Вы намеренно сузили свою деятельность, ограничив поле своего фонетического захвата. Я разумею ритм, согласные и гласные установки и, наконец, интонацию. Первые два элемента при случае еще используются Вами, последние два почти нет. По слову Хлебникова, женств⟨енные⟩ гласные служат лишь средством смягчения мужеств⟨енным⟩ шумам, но едва ли можно безнаказанно пренебрегать женственностью первых. Только гласная может заставить стихи плыть и трубить, согласные уводят их к загробному

шуму. Смена интонации заставляет стихотворение переливаться живой кровью, однообразная интонация превращает ее в бесслизистую лимфатическую жидкость, лицо стихотворения делается анемичным. Анемичное лицо — Ваш трюк, поэт, но я принципиально против него возражаю.

Часть III

Композиция вещи

Кирпичные дома строятся таким образом, что внутрь кирпичной кладки помещается металлический стержень, который и есть скелет постройки. Кирпич отжил свое, пришел бетон. Но бетонные постройки опять-таки покоятся на металлической основе, сделанной лишь несколько иначе. Иначе здание валится во все стороны, несмотря на то что бетон — самого хорошего качества. Строя свою вещь, ⟨Вы⟩ избегаете самого главного — сюжетной основы или хотя бы тематического единства. Вовсе не нужно строить эту основу по принципу старого кирпичного здания, бетон новых стихов требует новых путей в области разработки скрепляющего единства. Это благодарнейшая работа для левого поэта. Вы на ней поставили крест и ушли в мозаичную лепку оматериализованных метафорических единиц. На Вашем странном инструменте Вы издаете один вслед за другим удивительные звуки, но это не есть музыка.

Часть IV

Выбор темы

Этот элемент естественно отпал в Вашем творчестве — при наличии уже указанного. Стихи не стоят на земле, на той, на которой живем мы. Стихи не повествуют о жизни, происходящей вне пределов нашего наблюдения и опыта,— у них нет композиционных стержней. Летят друг за другом переливающиеся камни и слышатся странные звуки — из пустоты; это отражение несуществующих миров. Так сидит слепой мастер и вытачивает свое фантастическое искусство. Мы очаровались и застыли,— земля уходит из-под ног и трубит издали. А назавтра мы проснемся на тех же самых земных постелях и скажем себе:

— А старик-то был неправ.

20.IX.26.

Н. Заболоцкий

2. ⟨Письмо Д. И. Хармсу⟩

1

Пошли на вечер все друзья.
Один остался я усопший.
В ковше напиток предо мной,
и чайник лезет вверх ногой,
вон паровоз бежит под Ропшей,—
и ночь настала. Все ушли,
одни на вечер, а другие
ногами рушить мостовые
идут, идут... глядят, пришли:
какая чудная долина —
кусок избушки за холмом
торчит задумчивым бревном,
бежит вихрастая скотина,
и, клича дядьку на обед,
дудит мальчишка восемь лет.

2

Итак, пришли. Одной ногою
стоят в тарелке бытия,
играют в кости, пьют арак,
гадают — кто из них дурак.
«Увы,— сказала дева Там,—
гадать не подобает вам.
У вас и шансы не равны —
вы не Горфункеля сыны».

3

Все в ужасе свернулись в струнку,
тогда приходит сам Горфункель.
«Здорово, публика! Здорово
испьем во здравие петрово.
Данило, чашку подавай,
ты, Сашка, в чашку наливай,
а Вы, Тамара Алексанна,
порхайте около и пойте нам: Осанна!!!»

4

И вот начался страшный ад:
друзья, испуганы донельзя,
сидят на корточках, кряхтят,
испачкали от страха рельсы,
и сам Горфункель, прыгнув метко,

сидит верхом на некой ветке
и нехотя грызет колено,
рыча и злясь попеременно.

5

Наутро там нашли три трупа.
Лука... простите, не Лука,—
Данило, зря в преддверье пупа,
сидел и ждал, пока, пока,
пока... Всему конец приходит,
писака рифму вдруг находит,
воришка сядет на острог,
солдат приспустит свой курок,
у ночи не иссякнут жилы,
и все, о чем она тужила,
присядет около нее,
солдатское убрав белье...

6

Придет Данило, а за ним
бочком, бочком проникнет Шурка.
Глядят — столы. На них окурки.
И стены шепчут им: «Усни,
усните, стрекулисты, это —
удел усопшего поэта.» —
А я лежу один, убог,
расставив пальцы сонных ног,
передо мной горит лампада,
лежат стишки и сапоги,
и Кепка в виде циферблата
свернулась около ноги.

Н. Заболоцкий
12.III.27

Даня, жалко тебя будить — ты спишь с большим аппетитом. Я ухожу. Прощай. Видишь — что я тут наделал. Обрати внимание на стихотворный совет в рамке. Потом изорви.

Бросьте, бросьте, стрекулисты,
разные стишки писать —
если на руку нечисты,
это нечего скрывать.
Занимайся лучше делом,
специальность избери,

поворачивайся смело,
а лениться — черта с три.
Данька будет генералом,
Шурка будет самоваром.
Шурка будет жечь да жечь —
генералу негде лечь.
Игорь будет бонвивантом
с некоторым — к-ха! — талантом,
Заболоцкий у него
будет вроде как трюмо:
повернул — извольте видеть
как любить и ненавидеть,
а поставил вверх ногой —
будет окорок лихой.
Так трудяся понемногу,
проживем — и слава Богу.
А теперь скорее в путь,
папиросы не забудь!

3. Раздражение против В⟨веденского⟩

Ты что же это, дьявол,
живешь как готтентот,
ужель не знаешь правил,
как жить наоборот?

1931

Даниил Хармс

4

А. И. Введенскому

В смешную ванну падал друг
стена кружилася вокруг
корова чудная плыла
над домом улица была
и друг мелькая на песке
ходил по комнате в носке
вертя как фокусник рукой
то левой, а потом другой
потом кидался на постель
когда в болотах коростель
чирикал шапочкой и выл
уже мой друг не в ванне был.

5 марта ⟨1927⟩

5

Я в трамвае видел деву
даже девушку друзья
вся она такой бутончик
рассказать не в исах я.

Но со мной чинарь Введенский
ехал тоже как дурак
видя деву снял я шляпу
и Введенский снял колпак.

⟨январь 1930⟩

6. ⟨Я решил растрепать одну компанию...⟩

...Теперь я скажу несколько слов об Александре Ивановиче.

Это болтун и азартный игрок. Но за что я его ценю, так это за то, что он мне покорен.

Днями и ночами дежурит он передо мной и только и ждет с моей стороны намека на какое-нибудь приказание.

Стоит мне подать этот намек, и Александр Иванович летит как ветер исполнять мою волю.

За это я купил ему туфли и сказал: «На, носи!» Вот он их и носит.

Когда Александр Иванович приходит в Госиздат, то все смеются и говорят между собой, что Александр Иванович пришел за деньгами.

Константин Игнатьевич Древацкий прячется под стол. Это я говорю в аллегорическом смысле.

Больше всего Александр Иванович любит макароны. Ест он их всегда с толчеными сухарями и съедает почти что целое кило, а может быть и гораздо больше.

Съев макароны, Александр Иванович говорит, что его тошнит, и ложится на диван. Иногда макароны выходят обратно.

Мясо Александр Иванович не ест и женщин не любит. Хотя иногда любит. Кажется, даже очень часто.

Но женщины, которых любит Александр Иванович, на мой вкус, все некрасивые, а потому будем считать, что это даже и не женщины.

Если я что-нибудь говорю, значит это правильно. ⟨...⟩

⟨1935 или 1936⟩

Приложение X

МАТЕРИАЛЫ, ОТНОСЯЩИЕСЯ К АРЕСТАМ, ССЫЛКЕ И ГИБЕЛИ ВВЕДЕНСКОГО

1,

КОМИТЕТ
Государственной безопасности СССР

Управление по Ленинградской области

«21» марта 1991 г.

№ 10/32-904

гор. Ленинград

...Сообщаем, что 10 декабря 1931 года по подозрению в участии в антисоветской нелегальной группировке литераторов были арестованы:

— Ювачев-Хармс Даниил Иванович, 1905 года рождения, уроженец Ленинграда, русский, беспартийный, со средним образованием, холостой, до ареста литератор, сотрудничал в детском секторе Ленинградского государственного издательства;

— Введенский Александр Иванович, 1904 года рождения, уроженец Ленинграда, русский, беспартийный, со средним образованием, холостой, до ареста являвшийся литератором детского сектора Ленинградского государственного издательства.

Следствием было установлено, что группа, в которую входили Ювачев-Хармс Д. И. и Введенский А. И., организовалась в 1926 году на основе контрреволюционных монархических убеждений её участников и вступила на путь активной контрреволюционной деятельности. Первоначально она оформилась в нелегальный орден «ДСО» или «Самовщина». В 1928 году из состава «ордена» выделилась группа литераторов в составе Ювачева-Хармса Д. И., Введенского А. И. и других, активизировавшая свою подрывную работу путем использования советской литературы в контрреволюционной деятельности среди

гуманитарной интеллигенции (преимущественно литераторов и художников).

21 марта 1932 года выездная сессия Коллегии ОГПУ постановила приговорить Ювачева-Хармса Д. И. к трём годам заключения в концлагерь, Введенского А. И.— из-под стражи освободить, лишив права проживания в 16 пунктах СССР и погранокругах сроком на три года.

23 мая 1932 года судебным заседанием Коллегии ОГПУ дело в отношении Ювачева-Хармса Д. И. было пересмотрено и принято решение: «Досрочно освободить, лишив права проживания в 12 пунктах и в Уральской области на оставшийся срок». Ювачев-Хармс Д. И. в концлагерь направлен не был, решения Коллегии от 23 мая 1932 года дожидался в доме предварительного заключения.

По ходатайству Введенского 27 мая 1936 года Президиум ЦИК СССР судимость с него снял. <...>

Заместитель начальника Управления
В. Н. БЛЕЕР

2. М. Вишневецкая. Из беседы с С. М. Гершовым

— Я работал в Детгизе под управлением Маршака и Лебедева. Лебедев заведовал художественной частью. Там работали Заболоцкий, Хармс, Введенский...

В тридцать втором году нас схватили — меня, Хармса, Введенского, Сафонову. Наше общение — это был свободный обмен мнениями. Это было опасно, рискованно, но мы на это не обращали внимания — нам хотелось общаться... Нас всех держали вместе в одной тюрьме. И в Курске мы жили вместе.

— А как вы там жили?

— Мы жили там незавидно. В подвале — это незавидная жизнь. Местная публика делала из этого бизнес. Ссылая человека, ему не давали ордера. Живи как хочешь! Даже при Николае этого не было, когда декабристов ссылали.

— А на что же вы жили?

— Родители присылали деньги. Потом мы стали немного зарабатывать. Мы огранизовали музей в соборе. Этнографический. Собор передали под музей. Хармс и Введенский очень плохо жили. Родственники им помогали. Если бы не это!.. Все жили в одной комнате — я, Хармс, Введенский, Сафонова,— сняли у какой-то проститутки... Но на рынке тогда всё было дешево, фруктов много... Вообще это была очень страшная жизнь. Было много ссыльных. Особенно много туда ссылали троцкистов. Каждые десять

дней мы должны были отмечаться. Я любил ходить на вокзал — просто смотреть на публику. Меня сопровождала Елена Васильевна Сафонова. Мы любили смотреть как уезжают, как приезжают. Жизни-то не было никакой. Я встретил там Эраста Гарина — он ехал на юг. Мы с ним были когда-то близки... А Хармс старался пойти на рынок и купить по дешевке яблоки гнилые. И вовсю ругал советскую власть.

3.

В приемную НКВД

〈от〉 Викторовой Г. Б.

Заявление

Прошу принять вещевую и пищевую передачу для арестованного 27/IX 41 г. Введенского Александра Ивановича

7/X 41 г.

Список вещей Введенскому А. И.

1) Свитер 1. 2) Нижние рубашки 2. 3) Верхние рубашки 3. 4) Носки шелк〈овые〉 5. 5) Носки шерст〈яные〉 1. 6) Наволочка 1. 7) Перчатки 1 пара.

Резолюция: Начальнику внутр. тюрьмы.

Прошу принять вещевую передачу

(*подпись*)

13/X 41

4.

Записка Введенского, переданная семье перед «превентивной эвакуацией»

Милые, дорогие, любимые, сегодня нас уводят из города. Люблю всех и крепко целую. Надеюсь, что всё будет хорошо и мы скоро увидимся.

Целую всех крепко, крепко.

А особенно Галочку и Петеньку. Не забывайте меня.

Саша.

5.

Українська Радянська Соціалістична Республіка

Свидетельство о смерти
IV-ЯР № 404942

Гр. Введенский Александр Иванович умер 20 декабря 1941 г. Тысяча девятьсот сорок первого года возраст 1904 причина смерти —— (прочерк.— *М. М.*) о чем в книге

записей актов гражданского состояния о смерти за 1964 г. месяца мая числа 04 произведена соответствующая запись за № 21.
Место смерти: г. —— (прочерк.— *М. М.*)
Место регистрации: Харьков, Киевский рай. ЗАГС
Дата выдачи 04 мая 1964 г.

Печать Заведующий бюро ЗАГС *подпись*

6.

Украинская ССР
Управление Комитета Гос. Безопасности при Совете Министров Украинской ССР по Харьковской области.
10 апреля 1964 г. № 6/021820
г. Харьков

Справка

Уголовное дело по обвинению ВВЕДЕНСКОГО Александра Ивановича, 1904 года рождения, на день ареста 27 сентября 1941 года проживавшего в гор. Харькове, постановлением Управления КГБ при СМ УССР по Харьковской области от 30 марта 1964 года прекращено по п. 2 ст. 6 УПК УССР, т. е. за отсутствием состава преступления.

Начальник Отд. КГБ при СМ УССР по Харьковской области

Самаркин.

Подпись, печать

7.

Выписка из постановления № 93 Президиума Союза писателей Украины от 19 июня 1964 года

О восстановлении в правах члена Союза писателей СССР тов. Введенского А. И.

В связи с посмертной реабилитацией восстановить тов. Введенского А. И. в правах члена Союза писателей СССР с 27 сентября 1941 года.

Поручить Правлению Украинского отделения Литфонда СССР решить вопрос о выплате наследникам А. И. Введенского единовременного пособия в сумме 600 рублей.

Зам. предс. правл. СП Укр. *П. Воронько*
Отв. секр. правл. СП Укр. *В. Козаченко*

ДРУГИЕ РЕДАКЦИИ
И ВАРИАНТЫ

31. ЭЛЕГИЯ

Варианты чернового автографа ГПБ

12–13 [Где] воин, [закусив] навагой,
исполнен важною отвагой,
16 [Где] конь в безумные ладони
20 [Где листья носятся сухие]
34 нам, тем что как зола остыли,
38 умов [уж суждена] потеря
42 и даже [слова восхожденье]
71 [не трубят в рог] победный
74–75 на смерть! на смерть! держи равненье
поэт и всадник бедный.

Варианты авторизованной машинописи Л. Г. Шпет и списков Я. С. Друскина, В. Н. Петрова и В. В. Стерлигова

8 Я видел темные потоки,
13 исполнен важною отвагой,
16 Вот конь в волшебные ладони
21 в ночей несложные уборы,
24 в пустом смущенье чувства прячем,
41 и день и тень и наслажденье,
53–54 халаты их блестят как спицы,
их развеваются косицы,
65 в вечерний час зари сонливой,
67 гони без промедленья.
75 поэт и всадник бедный.

Вариант списка В. Н. Петрова

41 и день и ночь и наслажденье,

Вариант авторизованной машинописи Л. Г. Шпет. Строки расположены «лесенкой»:

Осматривая гор вершины,
их бесконечные аршины,
вином налитые кувшины,
весь мир, как снег, прекрасный,
я видел темные потоки,
я видел бури взор жестокий,
и ветер мирный и высокий,
и смерти час напрасный. *И так далее*

32. ⟨ГДЕ. КОГДА⟩

Варианты автографа ГПБ

25 я обнимал в лесу тропу, / я обнимал в лесу троп[инку]
28–29 дубов гробовый видел дом,
и песню вёл вокруг с трудом. /
а) дубов [и жирных ёлок
дубов [и мощных] пчёлок.]
б) дубов [и жирных ёлок]
[дубов коней и пчёлок.]
30 ∾выходил на реку. / ∾[при]ходил на реку.
42–43 где как чижи дубы шумели,
дубы безумные умели /
где как чижи дубы умели,
[они как выстр⟨елы⟩]
Бежит забота скучной ⟨ш⟩уткой. / [Скала морская] скучной ⟨ш⟩уткой

33. НАД МОРЕМ ТЕМНЫМ БЛАГОДАТНЫМ...

Варианты автографа

едва [прогнил поспевший] плод.
своё [вытягивая] жало,

34. Я БЫ ВЫПИЛ ЕЩЁ ОДНУ РЮМКУ ВОДИЧКИ...

Варианты автографа

С. 77 Свидерский. Однажды я шел по дороге отравленный ядом,
и время со мною шагало рядом, /
[Свидерский (*стоя в углу*).
Иду по дороге отравленный ядом,
и время со мною шагает рядом.
Темнеет, светает, ни зги не видать.
Но птица как мяч начинает летать.
Недвижное небо]

С. 77 что умерли действия, лежат мертвецами, / что умерли действия, [стали покойники]

С. 78 И я увидел дом ныряющий как зима, /
а) ∾как [рыба],
б) ∾как [лень],
и я увидел ласточку обозначающую сад, / и я увидел ласточку [обращенную в число]
Перед каждым словом∾ / [Над] каждым словом∾

С. 78–79 ∾ всё существующее / ∾ всё [не]существующее

С. 79 путь в смерть и в широкое непонимание. / путь в смерть и в [сумрак]

С. 80 Будем думать о простых вещах. / [Я буду говорить]∾
∾время только помогало / ∾время только [контролировало]

С. 82 и ест, у того, который плавает на ящике, / и ест, у того, который плавает на [корабле],

С. 82 счастье. Водяной жук тоскует. Звери∾ / счастье. Водяной жук тоскует. [Боже] Звери∾

6. Точки и седьмой час / 6. Точки и [петушок]

37. ВОТ ЗРЕЕТ АБЕНД ВЗДОХНУЛИ ПЛЕЧИ

Варианты автографа

на плохо выбритом [сияли] лбу Кутузова
но [тот] терпением как причт
как бабочка [качая] латами

38. ...ЯСНО НЕЖНО И СВЕТЛО...

Вариант автографа ГПБ

Считаешь ли ты удивление достойным предметом / ∾удивление достойным [того]

115. И Я В МОЁМ ТЕПЛОМ ТЕЛЕ...

Вариант авторизованного списка ГПБ

И я в моём [усталом] теле

129. ВЫ БЫЛИ РОДОМ ИЗ ПЕРСИИ...

(10 стихов александравведенского, VIII)

Вариант авторизованной машинописи ИРЛИ

нас чолы есть потому в пробках / нас [пчелы] есть потому в пробках

133. ГАЛУШКА

Вариант автографа ГПБ

С. 116 здесь каждый серик бантик / здесь каждый сер[ый] бантик

135. ОСТРИЖЕН СКОПОМ РОСТИСЛАВ

Варианты авторизованной машинописи ГПБ

сюргуч и воля / [сюртук] и воля

С. 121 пасхальным яйцом тянется / пасхальным[и] яйц[ами] тянется


ПРИМЕЧАНИЯ

30. Ёлка у Ивановых

Впервые опубл. М. Арндтом [15] (неточный текст). Пьеса может быть точно датирована 1938 г., исходя из вступительной ремарки к *Картине девятой*, в которой происходящие в пьесе события описаны как происходившие *за шесть лет до моего рождения или за срок лет до нас*. См.: *М. Мейлах* [167].

Картина первая. *На первой картине нарисована ванна.*— Ср. подобное же обнажение метафорического значения этого слова в *Очевидце и крысе* (№ 24 и примеч.).

— *Я умею говорить мыслями*... Далее: *Как ты думаешь?.. Я ничего не думаю*...— О категории мысли, в связи с гипостазированием последней, см. примеч. к № 10, 16, 28 и 29.10.

— *Бог... мох*...— Укажем на имеющую как концептуальное значение, так и интерпретируемую с точки зрения поэтики Введенского возможную уникальность этой рифмы.

...*свечи... палец.*— Об эротико-эсхатологических импликациях мотива свечи см. примеч. к № 2 (с. 47), 20, 23, 24, 29.8 и ниже (карт. 3).

— ...*хватает топор и отрубает ей голову*...— В связи с этим мотивом см. примеч. к № 2 (с. 48) и 19 (с. 128).

— *Полиция... Дети* (*хором*).— Дети исполняют здесь очевидную роль хора греческой трагедии, что эксплицировано дальнейшим введением мотива *котурнов.*

— *Всегда. Мы видим труп*...— В машинописи очевидная опечатка: *видели.*

— *Лежите меня.*— Отметим пример поэтического использования Введенским механизма нарушения грамматической правильности (категория переходности), порождающего эффект бессмыслицы.

— *Коль конь не виноват*...— В машинописи *Конь конь не виноват.* Поправка была предложена А. Найманом.

— *Они обезумели от горя. Они страшно кричат, лаят и мычат.*— Достигающая здесь апогея дискредитация мотива «чувства» (как псевдочувства, что является одной из сквозных тем пьесы) подготавливалась на протяжении всей картины (ср.: *Поникает от горя, как взрослый малороссийский человек; Я обижена на тебя...; И ты почувствуешь на краткий миг*... и т. д.; *мы все будем очень веселиться; Нянька* (*зверея*); *Приятно встретить / Людей культурных; Мы плачем навзрыд; Нянька* (*плачет*). *Судите коня*... и др.).— О категории чувства у Введенского см. примеч. к № 5, 20, 28 и 31.

Картина вторая.— Идиллическое начало этой картины, мотивированное неведением Федора касательно поступка его невесты, оттеняется характерно сниженными мотивами из области

религии (*Молитесь колесу; По-ангельски визжат*) и мотивами эротическими (как вариант мотива чувства,– см. выше).

– *Как хорошо в лесу... / Молитесь колесу, / Оно круглее всех.*– Г. А. Левинтон видит здесь парафраз поговорки «Жили в лесу, молились колесу».

– *Деревья на конях / Бесшумные лежат.*– Образность, отсылающая нас к архаическому обряду ašvamedha (конская жертва у мирового дерева).

– *И пасынки в санях / По-ангельски визжат.*– Отметим еще один замечательный пример «поддержанности» бессмысленного ряда в плане выражения, в данном случае паронимией (см. примеч. к № 28).

– *Тут выясняется...*– В связи с подобным метапоэтическим остранением см. примеч. к карт. 8.

– *...не умеют говорить...* и т. д.– Мотив пения и разговоров (хотя бы невпопад!) немых лесорубов хорошо интерпретируется с точки зрения коммуникативных постулатов связного текста, предложенных О. Г. и И. И. Ревзиными.

– *Выходят звери...*– «Урок зверей», с его таинственной обрядностью и космической образностью, анализирован Я. С. Друскиным («Звезда бессмыслицы»), установившим в нем «строгую четырехголосную полифонию».

Имплицированный в «Уроке» мотив речи анаграмматически задан в словах *Ж и р а ф ы Реки текут* (*...как слова овец* и т. д.). Семантическая связь между *блеском звезд* и, в сравнении с ними, *молоком кормилицы* прослеживается через *Млечный путь*, а мотив *осетрового хряща* возводится, в устах *Свиного поросёнка*, к поговорке (Кому арбуз, а кому свиной хрящик). Наконец, в последней серии реплик проступают древнейшие индоевропейские представления о скоте как воплощении душ умерших (см. работы Вяч. Вс. Иванова и В. Н. Топорова о Велесе в сравнении с данными лувийского и тохарского языков).

– *С в и н о й п о р о с е н о к. Как молоко кормилицы.*– Г. А. Левинтон полагает, что в реплике имплицирована ассоциация с молочным поросенком.

К а р т и н а т р е т ь я. *Ночь. Гроб. Уплывающие по реке свечи...* Ср. ниже: *А кстати и свечей подкинуть надо, а то эти уж совсем отплыли в Лету.* (*Низко кланяется гробу...*).– Здесь более, чем где бы то ни было у Введенского, обнажена эротико-эсхатологическая семантика мотива свечей (*уплывающих, отплывающих в Лету* (оплывающих), который обрамляет происходящую у гроба эротическую сцену. См. выше: примеч. к карт. 1 и мн. др.

– *Послание грекам.*– Очевидный снижающий парафраз заглавия «Послания к Римлянам» апостола Павла с его, кстати, заостренной направленностью против плотского греха.

– *Но я все перечувствовало.*– В связи с категорией «чувства» см. выше: последнее примеч. к карт. 1.

К а р т и н а ч е т в е р т а я. *Аптеки, кабаки и пубдома...*– Последняя аббревиатура, построенная по современным Введенскому языковым моделям (ср. ниже: *Читать из Маркса разные отрывки...*), интересна, в частности, в соседстве с мотивом аптеки с ее блоковским, в контексте фрагмента, колоритом.

— *...тружеников моря, / Отверженных...*— Здесь обыграны названия популярных романов Виктора Гюго.

— *Садитесь в тюрьму.*— Обнажение языкового механизма метафоры может быть сопоставлено с буквальным пониманием иконописцем (изобразившим стража, который усаживает Параскеву Пятницу на сидение в темнице) соответствующего места ее жития (Музей Андрея Рублева в Москве).

— *А еще молода... А еще как душа.*— Реплика образует рифмованные строки и представляет пример сведения осмысленного текста до абсурда через ступени, оформленные в плане выражения, в данном случае с помощью повтора (с изменением значения повторяемого *а еще*), синтаксиса и рифмы.

— *Некогда помню стоял я на посту на морозе...*— Среди многочисленных аналогий могут быть названы примеры из «Антологии античной глупости», сочинявшейся участниками «Цеха поэтов», в том числе О. Мандельштамом, «Новые подражания древним» А. Тарковского и мн. др.

— *Кого взять — этого Наполеона?* — Наполеон — непременный персонаж фольклора о сумасшедших, себя с ним отождествляющих.

Картина пятая.— Картина интересна, в частности, разрабатываемыми в ней мотивами тождества и единства личности (*Врача, Санитара, Няньки*) и реальности фиксации события (экспертиза).

— *У бруствера...*— Бруствер — «вал для защиты гарнизона от прицельных выстрелов» (Павленков).

— *Входит каменный санитар.*— Возможная отдаленная реминисценция мотивов «каменного гостя», с анаграмматически зашифрованным здесь словом командор (указал Г. А. Левинтон). Ср. также *каменных солдатов* в *Отрывке из поэмы* (№ 116).

— *Нас много.*— Ср. в связи с выявляемым в этой картине мотивом плюрализма начало пьесы: *Няньки, няньки, няньки моют детей.*

— *Мне не нравится этот коврик.*— Возможная реминисценция из стихотворения *Мне жалко что я не зверь* (№ 26): *Еще есть у меня претензия, / что я не ковер...*

— *Я знаете весь наш сад со всеми его деревьями и с подземными червяками и неслышными тучами...*— Ср. № 26 и 29.2 и примеч.

— *...как это называется... Виноград... Стена...*— В связи с проблемой языкового знака, категории имени и названия у Введенского см. примеч. к № 5 и 19 (с. 131).

— *Виноград... Стена...*— Г. А. Левинтон указал на возможную реминисценцию Песни Песней: 8, 10–12.

— *Сейчас это уже трудно установить.*— Ср. *Разговор о воспоминании событий* (№ 29.3) и примеч. к нему.

Картина шестая. *Ни с того ни с сего у него завязаны глаза.*— Категория немотивированности, случайности в творчестве Введенского имеет, несомненно, помимо концептуального значения, и значение метапоэтическое. В бытовом преломлении этот мотив объясняет, почему Федор оказывается у Служанки, а не у своей невесты.

– *Мать плакала, тоже и отец... Девочку Соню Острову знаешь?..*– Отметим замечательную квазифольклористическую речевую характеристику Служанки.

– *Мне скучно с тобой. Ты не моя невеста...*– Ср. выше в связи с Нянькой, возлюбленной Федора: *...мне никогда не бывает скучно и противно не бывает... У нас одна близкая душа.*– См. также примеч. к № 20.

– *Я скоро исчезну словно мак... словно радость... словно ночь...* И далее: *Федор исчезает.*– Ср. подобное же «исчезновение» Куприянова (№ 20 и примеч.), который растворяется в *природе, предающейся одинокому наслаждению* (и в этом контексте – *мяуканье, кваканье* и *пенье* Федора *птичьим голосом*).

– *И стол потерял соль...*– «В переносном смысле говорят: это выражение или острота потеряли свою соль. Или: «Вы соль земли. Если же соль потеряет силу, то чем сделаешь ее соленою? Она уже ни к чему негодна...» (Мф., 5, 13). Это смелая метафора, но все же метафора. Но «соль стола» – это уже не метафора, это бессмыслица, возникшая из остранения метафоры, т. е. применения метафоры к предмету, к которому эта метафора вообще не может быть применена» (*Я. С. Друскин*). См. также примеч. к №№ 9 и 16.

– *Ты наверно и сам... Нет я не сам...*– Может быть связано с проблемой тождества личности, разрабатывавшейся в предыдущей картине.

Картина седьмая. *Стол. На столе гроб... и трупный яд.*– Пример детализации ad absurdum. Рамкой на этот раз служит не только синтаксический параллелизм, но также последовательное укрупнение пл нов.

– *Всем понятно, что светает.*– Ср. выше: *Тут выясняется...*– См. примеч. к карт. 8.

– *Собака Вера...*– Ср. другие подобные имена у Введенского – *воробьи федор и арбуз* (№ 131), *цветок андрей* (№ 33).

– *Бедный молится хлебу. / Медный молится небу.*– Ср. в связи с возможной контаминацией мотивов бедного рыцаря и Медного всадника в *Элегии* замечания Г. А. Левинтона (примеч. к № 31). Ср. также строки *Внимания не обращая / ни на Великого, ни на Петра* в *Отрывке из поэмы* (№ 116).

...сказать... сообщить.– В этой оппозиции значимой является, по-видимому, коммуникативная семантика ее членов.

– *Мне слишком... По я ее.*– Пример приобретающих особую значимость в последний период творчества Введенского эллипсов, порождающих грамматически неправильные предложения (ср. примеч. к № 32). С ними контрастирует необычная форма несовершенного вида глагола *ознакамливаться* в реплике Пети Перова.

– *Объясните мне всё... Папа. Мама. Дядя...*– Если годовалый Петя отказывался удивляться тому, что собака *разговаривает, а не лает*, то ее, наоборот, удивляет не связность и усложненность его речи, а именно речь, свойственная его возрасту: в ответ на просьбу, «объяснить все» (ср. примеч. к №№ 9 и 16), Петя Перов переходит на речь годовалого младенца. Шире – можно сказать, что с просьбой «все объяснить» наступает распад коммуникаций,– форма бессмысленного объяснения, бессмысленного ответа на осмысленный вопрос проливает свет на гно-

сеологию Введенского (см. примеч. к № 14). Такой же распад коммуникаций, непосредственно следующий за введением слова, коммуникацию описывающего, мы встречаем в одном из ранних текстов Введенского (*Галушка*, № 133): *в течении лета изъяснился / ...зубр арбр урбр / хлрпр крпр трпр* (см. примеч.).

Картина восьмая. *На восьмой картине нарисован суд.*— См. примеч. к карт. 1. Отсылаем к высказыванию Введенского о суде (см. Приложение VII, 39.2). Сцена суда с ее фарсовым, балаганным колоритом перекликается с русским народным театром (см. также примеч. к № 19, с. 130). Образы суда и судей являются сквозными в творчестве Введенского, начиная с *Минина и Пожарского* (№ 2),— например, *Седьмое стихотворение* (№ 3), *Суд ушел* (№ 18) и мн. др.

— *Не дождавшись Рождества — я умер.*— В рукописи очевидная ошибка машинистки: *я умею.*

— *Все* (*хором*)... *Другие все* (*по очереди*).— Вызывающая семантическая противоречивость этих ремарок истолковывается в связи с критикой Введенским категории целого, целостности.

— *Вот и всё.*— Ср. *всё* — концовку многих ранних произведений Введенского (и Хармса), а также стихов в метапоэтическом фрагменте *...ясно...* (№ 38).

— *Признак смерти налицо.*— Ср.: *и признак жизни уходил из вен и из аорт* (*Четыре описания*, № 23).

— *Всем ясно, что нянька присутствовала на суде, а разговор ⟨про⟩ Козлова и Ослова велся просто для отвода глаз.*— Ср. выше: *Тут выясняется, что они не умеют говорить...* и *Всем понятно, что светает.*— Роль подобного метапоэтического остранения, пример которого мы видели еще в пьесе *Очевидец и крыса* (№ 24), возрастает в последних произведениях Введенского, достигая апогея в «*Где. Когда*» (№ 32).

Картина девятая. *...за шесть лет до моего рождения или за сорок лет до нас.*— Эта ремарка точно датирует время действия пьесы, и без того обозначенное девяностыми годами,— 1898 годом.

— *Так что же нам огорчаться и горевать о том, что кого-то убили.*— Ср. подобное же остранение в *Поясняющей мысли* к седьмому *Разговору*, а также последнее примеч. к предыдущей картине и примеч. к № 32.

— *Между третьим и четвертым действием прошло несколько часов... На часах слева от двери 6 часов вечера.*— Вл. Эрль замечает, что исключительная пунктуальность автора в исчислении временны́х промежутков в пьесе (например, в перемещении Няньки из дома Пузыревых в полицию, в сумасшедший дом и в суд), нарушенная только один раз (как мы увидим ниже, Федор, согласно совету Служанки *учиться, учиться и учиться*, успел за девять часов выучиться и стать учителем латинского языка), является лишь одним из его многочисленных приемов дискредитации категории времени в целом. Заметим еще, что в пьесе, при всей ее необычности, соблюдено, таким образом, классицистическое единство времени.

— *...Сейчас откроют. Как интересно. Ёлку увижу.*— Перед лицом надвигающегося события (в лице долгожданной ёлки) интерес пробуждается даже у скептика Пети Перова. Ср. № 36.

— *Нянька я хочу в уборную... на рояли играть.*— Этот гиньольный отрывок, пронизанный, с одной стороны, элементами детского фольклора, с другой – многообразно обессмысливающими советами Няни (*скажи себе на ухо... Делай вид, что ты идешь... Сказали бы, что идете на рояли играть*), перекликается со вступительной сценой купанья и с последней репликой седьмой картины про покойную Соню Острову: *Нет она мочится.*

— *...садится без обмана к роялю...*— Бессмысленное добавление *без обмана* может быть сопоставлено со столь же обессмысливающими эллипсами (см. предпоследнее примеч. к карт. 7).

— *...мотыльком... камельком... мелком...*— Пример бессмысленного ряда, порождающей матрицей которого является рифма. См. примеч. к № 13, а также к № 5 и мн. др.

— *Ёлка... Какая ты красивая... Как ты хороша... Ах, ёлка, ёлка... Как ты великолепна... Блаженство...*— Ср. выше, примеч. к карт. 1 об амбивалентной категории чувства, раскрывающегося в своей полноте перед лицом реальной красоты Ёлки.

— *Как зубы...*— Намеченный ряд тут же, однако, вырождается до бессмыслицы, а в пении матери – *АОУЕЙЯ/БГРТ* – завершается распадом коммуникаций; если пение гласных – заметим, расположенных от гласных заднего ряда к переднему,– еще возможно, то нельзя представить себе пения согласных, особенно взрывных. Но и этого мало – распад окончательно завершается в ремарке: *не в силах продолжать пение плачет.*

— *...Стреляет над ее ухом себе в висок... умер...* и т. д.– Раскрытие наступившего события – Ёлки – смертью всех действующих лиц проясняется в свете высказывания Введенского в его заметках о событии и времени: свершение события есть остановка времени, самое совершенное событие – смерть (№ 34).

31. Элегия

Элегия впервые была нами напечатана в [66] (откуда перепечатана R. R. Milner-Gulland [67], по единственной в то время известной копии Я. С. Друскина, сделанной до войны, так же как копии Вс. Н. Петрова и В. В. Стерлигова, с несохранившейся рукописи, переписанной Д. Хармсом. Черновой автограф второй строфы и стихов 30-72 сохранился у вдовы поэта. В ПСС *Элегия* была напечатана по обнаруженному нами впоследствии беловику, принадлежавшему Л. Г. Шпет. Контаминированный текст (ПСС и черновик) опубликован [70] (см.: *М. Мейлах* [155]).

В настоящем издании впервые (не считая рукописного журнала «Транспонанс» [69]) печатается по наиболее авторитетному списку Н. И. Харджиева.

По свидетельству художницы Т. Н. Глебовой, Введенский перед чтением *Элегии* сказал ей, что *Элегия* отличается от всех его прежних вещей.– «И еще до того, как Татьяна Николаевна передала мне слова Введенского, мне казалось, что *Элегия* – единственная вещь Введенского, в которой нет „звезды бессмыслицы“. Например, во второй половине второй строфы *волшебные ладони* и *рука травы державной* – это копыта коней и земля, по которой они бегут. Метафорические выражения создают впечатление ритуального танца коней, подчеркивая противо-

речие между *миром, как снег, прекрасным* и нашим ничтожеством. В седьмой строфе ясно, что речь идет о судьбе или Провидении. То же относится и к другим метафорическим выражениям. Но из этого не следует, что Введенский отказался от „звезды бессмыслицы". В его утерянной предпоследней вещи и в последней, „*Где. Когда*", „звезды бессмыслицы" сохраняется» (*Я. С. Друскин* [114]).

Элегия реминисцирует огромные пласты предшествующей поэзии Введенского, раскрывать которые здесь нет никакой возможности. Ограничимся лишь некоторыми замечаниями. Так, рифма *гор вершины – бесконечные аршины* возвращает нас к стихотворению *Мне жалко что я не зверь...* (№ 26), в середине и конце *Элегии* появляются *орлы* (*орел*, во взгляде которого даны *вершины* в том же стихотворении), а стих 33 – *Я с завистью гляжу на зверя* – весьма точно реминисцирует его начало. Мотив коня (коней) второй строфы, особенно же *конь зеркальный* восьмой, воспроизводит образность *Гостя на коне* (№ 22), как и заключающий *Элегию* мотив всадника. Мотив *звезды бездушной* (стих 20) подключает нас к образности *Суток* (№ 27), а *цветок несчастья* (стих 29) должен быть сопоставлен с *цветком убежденным блаженства* (*Потец*, № 28). Сквозными в поэзии Введенского являются также мотивы моря (см. примеч. к №№ 16, 17 и др.), музыки (примеч. к №№ 19 (с. 145) и 29.2) и мн. др., пронизывающие этот текст.

– *Не плещут лебеди крылами / над пиршественными столами, / совместно с медными орлами / в рог не трубят победный.* – «Строки воспроизводят образность, во-первых, «Слова о полку Игореви» («Въстала обида въ силахъ Дажь-Божа внука, вступила дѣвою на землю Трояню, въсплескала лебедиными крылы на синѣмъ морѣ у Дону, плещущи, убуди жирня времена...»); во-вторых, к тому же «Слову» восходящую образность «На поле Куликовом» Блока («Над вражьим станом, как бывало, / И плеск, и трубы лебедей»). «Лебединый плеск, связанный с фольклорной и военной топикой (отметим употребление глагола *плескать* в переводе „Слова" А. Майкова), совмещен здесь с былинной ролью лебедя (лебеди) как блюда за княжеским столом (ср. и былинную тему охоты на лебедя, и соответствующую брачную символику, отраженную, в частности, в пушкинской „Сказке о царе Салтане", ср. брачную тематику, связанную с лебедем, и в „На поле Куликовом", и, прежде всего, в „Песни Судьбы" Блока).

Соединение лебедей с орлами также восходит к „Слову о полку" и Блоку („Орлий клекот над татарским станом"), как и глагол *трубить* (ср. его употребление в свадебных контекстах „Песни Судьбы" применительно к лебедю; важно заметить, что это слово само по себе несет отчетливые брачные ассоциации – ср. „трубонька" – одна из центральных песен русского обряда). Орлы здесь превращены в гербовых – на панцире, пуговице, орифламе; появление их над столами имплицирует, возможно, даже превращение их в элемент лепки или знамени под потолком по образцу Георгиевского зала. Ср. отрицания при глаголах: *не плещут, не трубят*, также работающие на восприятие птиц как неживых (ср. отчасти функцию „не" как показателя временного дистанцирования в „Новой Америке" по сравнению с „На поле Куликовом"). *Рог победный*, в который *не трубят лебеди*, заставляет вспомнить соседство рога и рокота – последнее слово в XIX в. и у Блока отчетливо связано с традицией „Слова о

полку Игореви" – в стихе Жуковского „слышны рокоты рогов". Учитывая значение традиции „Медного всадника" для Блока, и особенно для романа, восходящего непосредственно к „Полю Куликову" – „Петербурга" А. Белого, существенны для сопоставления и последние строки той же строфы Введенского: *певец и всадник бедный*, где Медный всадник сконтаминирован с рыцарем бедным (также играющим большую роль в семантическом контексте цикла „На поле Куликовом") и с бедным Евгением – может быть, через посредство огаревской пародии „Жил на свете рыцарь модный", которая отразилась в блоковской трактовке „рыцаря бедного" в одном из наиболее „фольклорных" его стихотворений – „За гробом": „Был он только литератор модный" (ср.: *певец и всадник бедный*)» (*Г. А. Левинтон.* См. также [140]).

32. ⟨Где. Когда⟩

Черновой автограф; рукопись местами испорчена. Впервые опубликовано в английском переводе R. R. Milner-Gulland'а в 1972 г. [74] (из ошибок укажем только забавный перевод «Но – чу!» как in the night).

Произведение датируется по воспоминаниям Е. В. Сафоновой, которой Введенский читал его в свой последний приезд из Харькова, временем до конца лета 1941 г.

«Я вспоминаю термин, введенный Л. Липавским,– „свидетельские показания". Под этим термином мы понимали личные, очень интимные тексты, которые, несмотря на свою исключительную субъективность и интимность, имеют вне- или надличное значение. Пример такого текста – молитва скопцов, прощающихся с миром перед актом оскопления. Привожу начало прощания: „Прости небо, прости земля, прости солнце, прости луна, простите звезды, простите озера, реки и горы, простите все стихии небесные и земные..." (Розанов В. Темный лик. СПб., 1911. С. 81.– *Кельсиев*, III, 139). ...Из заключительного раздела – *Когда* – становится ясным, что *он* – это Александр Иванович Введенский. Не случайно и повторение – замена прямой речи косвенной: *Я забыл попрощаться с прочим, то есть он забыл попрощаться с прочим.* Здесь автор как бы намекает, что *он* – это „я", Александр Иванович Введенский. И дальше анонимность *он* продолжает раскрываться: *Все эти шестерки, пятерки* – Введенский был очень азартен и играл в карты; *Всю ту – суету* – последние годы, живя в Харькове, вдали от своих четырех, а с 1938 года трех оставшихся друзей (см. № 38 и примеч. к нему.– *М. М.*), он был очень одинок, как он говорил это Т. Липавской – пятому другу. *Всю рифму. Которая была ему* (Александру Ивановичу) *верная подруга, как сказал до него Пушкин. Ах, Пушкин, Пушкин, тот самый Пушкин, который жил до него* (до Александра Ивановича). Аноним *он* раскрыт здесь полностью. И в конце стоит: *Всё.* Это *всё* трагический конец жизни Александра Ивановича Введенского, конец, который он предчувствовал и ждал, и который вскоре наступил.

„*Где. Когда*" лучшая или одна из лучших вещей Введенского, наравне с пьесой *Потец* (№ 28) и *Разговорами* (№ 29). И одновременно это – „свидетельское показание" последних месяцев, может даже дней его жизни в ожидании момента смерти, когда, по его словам, возможно чудо: *Оно возможно потому что смерть есть остановка времени* („*Серая тетрадь*", № 34). „*Где. Когда*" – это „свидетельское показание". Оно так понятно и близко каждо-

му потому, что каждого ждет это чудо: *остановка времени*» (*Я. С. Друскин* [114]).

Еще в большей степени, чем *Элегия*, произведение является как бы ретроспективным путеводителем по поэтическому универсуму Введенского, мотивы и образы которого воспроизведены здесь в прощальном взгляде самого поэта, предчувствовавшего, по словам близких, надвигающуюся гибель.

Название «*Где. Когда*» условно. Введенским озаглавлены соответственно обе части произведения. Заглавия эти, по первому слову каждой части имеют, несомненно, концептуальное значение Zeitraum'a, оцененного sub specie mortis.

– *Где он стоял оперишсь на статую.*– Подобные незавершенные предложения, начинающиеся словом «где», определяют структуру «Зверинца» Хлебникова; подобные же структуры, начинающиеся с «где», перешли из черновиков 2-ой строфы *Элегии* (№ 31) в текст 3-ей, образуя анаколуф. О грамматических эллипсах у Введенского см. примеч. к № 30 (карт. 7). В «*Где. Когда*» грамматическая эллиптичность (другие примеры ниже) приобретает концептуальное значение в связи с категориями *умолчания, воздержания* (см. ниже).

– *Он сам обращался в статую.*– Наряду с мотивом превращения, трансформации у Введенского (трансформации в поэме *Кругом возможно Бог*, № 19, с. 140 и примеч.; в *Куприянове и Наташе*, № 20; *превращение предмета* в *Госте на коне*, № 22, см. примеч.; превращение отца *в детскую косточку* в пьесе *Потец*.– № 28, а во фрагменте № 39 *солдата Аз Буки Веди* в отца и др.) отметим фольклорный мотив окаменения (см. ниже: *он цепенеет ...леденеет... каменеет*), превращения в столб, статую и т. п. (Лотова жена, Ниобея) – Th. Mot. D. 231.

– *Прощайте тёмные деревья...*– Ср. подобное же прощание в шестом *Разговоре* (№ 29.6), где герой прощается, в частности, с воздухом. Прослеживаются также и фольклорные мотивы,– ср. цитируемую Я. С. Друскиным во вступительном примечании прощальную молитву скопцов, а также прощание Адольфа, непокорного сына, с миром перед казнью в любимом Введенским «Царе Максимилиане» А. Ремизова (Пб., 1920. С. 49).

– *Прощайте тёмные деревья... Прощайте скалы полевые...*– Реминисценция стихотворения Пушкина «Простите, верные дубравы! / Прости, беспечный мир полей...» (1817).

– *...куда-нибудь когда-нибудь уезжать.*– Роль неопределенно-отрицательных, местоименных, адвербиальных и других подобных конструкций в этом тексте с его установкой на *умолчание, воздержание* чрезвычайно велика. Ср. ниже: *как он бывало или небывало выходил на реку... он прикидывает в уме, что было бы если бы он увидал и море... обдумали, что могли... Что же он сообщает... Ничего... Что же он возражает... Ничего... небольшое количество последней радости... Имело ли это море слабый вид орла.– Нет оно его не имело... не то дикари не то нет... дикари, а может и не дикари...* и т. п.

– *...скалы полевые...*– В связи с вопросом о «звезде бессмыслицы» в этом произведении (см. соображения Я. С. Друскина по поводу *Элегии* – примеч. к № 31) заметим, что в нем достаточно широко представлены всевозможные модели семантически затрудненных сочетаний – от необычных *полевых скал* (ср. «камни полевые»,– Иов, 5, 23) до глагольных конструкций, описывающих *голод с бабочками, мучение* (героем) *туч* или *объятие* им *тропы*

и т. п. Все они характеризуются, может быть, каким-то своеобразным оттенком непредсказуемости, недетерминированности в большей степени, чем подобные модели в его предшествующих произведениях.

— ...*концы трав*.— Ср. в контексте обоих фрагментов *вершины трав* в *Сутках* (№ 27).

— ...*бежит судьба, бежит беда*.— В том же 1941 г. Д. Хармс пометил в принадлежавшей ему небольшой книге «Искатель непрестанной молитвы», составленной из выдержек из «Добротолюбия» фразу, которая стала ключевой для последнего года его жизни: «зажечь беду вокруг себя».

— ...*дубов распугивал толпу, / дубов гробовый видел дом*... Сочетание *дубы — гробы* появляется в *Очевидце и крысе* (№ 24), в эсхатологическом контексте — в поэме *Кругом возможно Бог* (№ 19, с. 151). Мотив дубов, дерева сакрального par excellence, с его фольклорно-мифологической семантикой «главного дерева», семантикой, связанной с бессмертием и т. п., играет существенную роль в поэтическом универсуме Введенского (ср. *дорогу, обсаженную дубовыми деревьями* в *Последнем Разговоре*).

— *Как сладко было мне входить / в тебя, и снова выходить. / ...в себя, и снова выходить*...— Очевидно, парафраз известнейшего фрагмента Гераклита. Ср. также, в связи с вопросом тождества, примеч. к №№ 10 и 14 и вступит. примеч. к №№ 23 и 19.10.

— ...*море*.— О «значении моря» см. примеч. к №№ 9, 16, 17, 27 и 29.5.

— *О последнем что есть в природе... о пустыне*.— Таково традиционное христианское представление о пустыне, отразившееся в Евангелиях.

— ...*он аккуратно сложил оружие и вынув из кармана висок выстрелил себе в голову*.— Замечательный пример бессмыслицы, которая не может быть полностью интерпретирована как результат трансформации «сематически правильного предложения».

— *⟨И ту⟩т состоялась часть вторая — прощание всех с одним*.— См., в связи с возрастающей ролью подобных примеров метапоэтического остранения, № 30 (вступит. ремарка к карт. 9) и примеч.

— *Он нас принимал за минуты*...— См. в связи с вопросом о дискретности времени примеч. к №№ 23 и 34.

— *Что же он сообщает теперь деревьям*.— По поводу разницы между *сказать* и *сообщить* у Введенского см. № 30 (карт. 7 и примеч.).

— *Они молчанием и умолчанием и отсутствием звука*...— См. ниже в связи с *воздержанием*.

— ...*внушали и нам и вам и ему*.— Грамматический эллипс (см. примеч. к началу произведения) приобретает особую значимость в контексте *умолчания, воздержания* и т. п. (см. ниже). Ср. также в № 28: *немногое и нам как и им казалось*.

— ...*небольшое количество последней радости*.— См., в связи с категорией чувства у Введенского, примеч. к №№ 5, 20, 28, 30 (карт. 1) и 31.

— *Дубы спросили: — Который час*.— Связь деревьев (растений) со временем была выражена в предшествовавших словах деревьев: *Он нас принимал за минуты*...

— *Река властно бежавшая по земле... властно текущая... как царь*.— Ср. образ реки, *одновременно покорной своей судьбе* (№ 23).

— *Она прощалась так, что. Вот так.* — Снова пример эллипса целого предложения, особо значимый в контексте произведения.

— *А он лежал как тетрадка на самом ее берегу. Прощай тетрадь...* — Тетрадь здесь, несомненно, метапоэтический образ. Ср., опять-таки в связи с морем, *Песню про тетрадь* (№ 34).

— *Имело ли это море слабый вид орла.* — В связи с мотивом орла см. примеч. к №№ 2 (с. 57), 19 (с. 152) и 31.

— *Но — чу!* — Введенский несколько раз прибегает к этому поэтизму в своих произведениях — см. №№ 1 и 28.

— *...затрубили где-то...* — Ср. заключительную строфу *Элегии* (№ 31).

— *...не то дикари не то нет. Он взглянул на людей.* — Люди — то *прочее*, с которым *забыл попрощаться* герой, представлены здесь таинственными *не то дикарями не то нет*, не вполне вычлененными из природного универсума поэта, элементы которого в сравнении с их же *плачем* перечислены в заключительной части произведения.

— *Когда он...* — Формульное начало *Когда* — имеет корни в русской поэзии (ср. хотя бы многочисленные зачины Пушкина) и восходит, в частности, к классической французской оде.

— *Когда он приотворил распухшие свои глаза, он глаза свои приоткрыл.* — На смену эллипсам и неопределенным конструкциям здесь приходит избыточно распространенная тавтология.

— *Тут он вспомнил, он припомнил весь миг своей смерти.* — Ср. воспоминания о моменте смерти в *Четырех описаниях* (№ 23). О «двуступенчатой эсхатологической ситуации» у Введенского см. примеч. к № 19 (с. 132).

— *Всю рифму... Ах, Пушкин, Пушкин...* — Метапоэтические импликации введены в описание самого момента смерти в связи с Пушкиным в шестом *Разговоре* (№ 29.6). Шире — образность эта связана с экзистенциально переживаемой судьбой поэта (ср. выше: *бежит судьба, бежит беда*). Формула *О Пушкин, Пушкин* встречается в одном из ранних произведений Введенского (№ 2, с. 46).

— *Тут течь всеобщего отвращения... Тут тень всеобщего... Тут тень...* — В контексте следующего примеч. может быть истолковано как метаописание поясняемой в нем редукции (*воздержания*).

— *Он ничего не понял, но он воздержался.* — Ключевая фраза произведения, проясняющая на многих уровнях его структуру. Категория воздержания от суждения разрабатывалась в конце 20-х–30-е годы в философских произведениях Я. С. Друскина («Разговоры вестников», «Формула бытия» и др.) независимо от гуссерлианской трансцендентальной редукции (ἐποχή), с которой она имеет много общего (ср. многочисленные примеч. Я. С. Друскина и вступит. статью к 1-му тому). Отсюда категория, словами Введенского, *молчания и умолчания и отсутствия звука*, производящая, однако, действенное внушение *и нам и вам и ему*. Помимо уже отмеченных элементов текста, которые, как нам кажется, порождаются этой концепцией (от огромной роли неопределенно-отрицательных конструкций до серии грамматических эллипсов, завершаемой специфическим редуцированием предшествующей фразы), укажем такой признак, как слабая степень,— особенно в описании объектов, ассоциирующихся с силой, полнотой — *дубы безумные умели / дубы шуметь лишь еле-еле;* те же *дубы и рыбы* дарят герою *небольшое количество последней радости; море ослабевшее от своих долгих бурь* не имеет даже *слабого вида орла; дикари, а может и не дикари, с плачем*, сравни-

ваемым с различными тихими звуками, с *молчанием камней* и *видом пустыни*, сходят *на немногочисленную землю*.

— *...с плачем похожим на шелест дубов, на жужжанье пчел...* и т. д.— Плач дикарей сравнивается Введенским со множеством элементов его поэтического универсума, с которым они сливаются. См. выше замечания Я. С. Друскина.

— *Всё*.— Этой формулой, которой оканчивались ранние произведения Введенского и Хармса, завершаются также *разговор* ⟨*про*⟩ *Козлова и Ослова* (№ 30, карт. 8) и стихотворный фрагмент метапоэтического текста (№ 38).

ПРИЛОЖЕНИЯ

Приложение I

НЕОКОНЧЕННЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ

33–36. ⟨Серая тетрадь⟩

Черновая тетрадь, за которой утвердилось название «серой», содержит неоконченное стихотворение *Над морем темным благодатным...* (№ 33) и пьесу «*Колоколов...*», переходящую в чрезвычайно интересное рассуждение, проясняющее отношение Введенского к одной из ключевых тем его творчества – теме времени (№ 34). Рукопись, оставшаяся незавершенной, обрывается на полуслове. На датировку тетради проливает свет упоминание в главке *Время и Смерть* тюрьмы, где Введенский находился с конца 1931 по июнь 1932 г. Кроме того, во втором из вложенных в тетрадь отрывков (*Заболевание сифилисом...*, № 36) также содержится ссылка на заключение в ДПЗ. Этот же отрывок упоминается в начале «Разговоров» Л. С. Липавского (см. примеч. к №№ 26 и 38 и вступит. статью к 1-му тому). Все это вместе позволяет датировать тетрадь периодом между летом 1932 и летом 1933 г. Тематическая связь обоих больших текстов оправдывает их издание в том порядке, в каком они следуют в рукописи, вынеся в начало лишь стихотворение *Над морем темным благодатным...*, с ними не связанное.

33. *Над морем темным благодатным...*

– *Над морем темным благодатным / носился воздух необъятный...*– Преломление образности кн. Бытия, 1, 2.

– *...он синим коршуном летал...*– См. сквозные в поэзии Введенского образы орлов, коршунов и т. п. (см. примеч. к № 32), начиная с *Галушки* (№ 133). Сакральные импликации этого образа значимы в контексте предыдущего примечания.

– *...пчела бессмертная поет.*– Метапоэтическая образность пчелы, меда восходит к обширнейшей мировой традиции.

– *...и мысль нисходит на цветок.*– О мотиве мысли см. примеч. к № 10 и др. Вл. Эрль указывает в этой связи на известнейший паскалевский образ человека – мыслящего тростника.

– *А воздух море подметал...*– редкий пример употребления Введенским рефрена.

– *...он просит имя дать ему.*– О категории имени, называния как одной из ключевых для поэтики Введенского, см. примеч. к №№ 5, 19 (с. 131), 24 и др.

– *Цветок мы стали звать андреем...*– Ср. имя *собаки Веры* в *Елке у Ивановых* (№ 30) и имена *воробьев федор и арбуз* в *Парше на отмели* (№ 131).

– *...жуки и пташки... / ...река... / ...и бабочки и муравьи...*– Постоянные обитатели поэтического универсума Введенского. См. примеч. к № 7 и мн. др.

34. Колоколов. *Я бы выпил еще одну рюмку водички...*

— *Колоколов.*— Ср. возможную мотивацию этого имени в предшествующем тексте (*и бабочки и муравьи / над ним звенят колоколами*) и ниже: *Звери вы колокола.*

— *...воздушной птички... / ...птичка свечка... / ...приобретая часто вид псалма, / имея образ вещи сквозной... / ...богиня, / ...бумага Бога...*— Определения птички, с ее эсхатологической в творчестве Введенского (начиная с *Две птички, горе, лев и ночь* (№ 9), см. также примеч. к №№ 2 (с. 57) и 19 (с. 152); ср. ниже: *Ты птичка самоубийство / или ты отречение*) семантикой, выстраиваются по признаку возрастающей нематериальности с сакральными импликациями.

— *...фигуру ночи... / материальную как небесный песок... / ...частицу этой ночи...*— Ср. среди прочего: *частица дня единица ночи* (*Мне жалко что я не зверь...*, № 26).

— *...нанюхался эфиру?* — См. примеч. к № 13. Ср. также ниже.

— *Всё всё имеет цвет, / ...длину имеет... / ...ширину, и глубину...*— См. примеч. к № 3.

— *...и всё остается то же самое.*— Ср. в № 19: *А что будет когда я проснусь... Да ничего не будет. Всё то же* (т. 1, с. 142).

— *Песня про тетрадь.*— По поводу метапоэтического мотива тетради см. № 32 (и примеч.), где он также связан с морем.

— *...отравленный ядом, / и время со мною шагало рядом.*— Ср. соположение отравления и времени (часов) в поэме *Кругом возможно Бог* (№ 19, с. 139—140).

— *...глаголы / ...дом, лес и небо...*— Ср. главку *Глаголы* (с. 81).

— *...монголы... / ...бессонным китаем...*— Мотив вписывается в образность культурного мотива «панмонголизма».

— *Предметы как музыка... / не мог охватить умом нашествие всех новых бедствий...*— Ср. близкую образность в *Приглашении меня подумать* (№ 25). Оба текста сближаются и многими другими мотивами — птицы, лес, дорога, море, цветы, деревья и др.

— *Я испытывал слово на огне и на стуже...*— Ср. подобные алхимические трансформации слова в №№ 9, 22 (см. примеч.).— «Логос у Введенского объединяется с алогичным словом, с превращением предметов, с остановкой времени... „*Колоколов*" написан приблизительно через год после *Кругом возможно Бог*, здесь тоже объединяются *превращения предметов* с *испытанием слова на огне и на стуже* и с эсхатологической темой: *нашествие всех новых бедствий* и затягивание часов, то есть времени, *все туже и туже*» (*Я. С. Друскин* [114]).

— *...что оно значит...*— В связи с «проблемой значения», впервые эксплицированной Введенским в одном из ранних стихотворений (*...рисует имена / что значат ЭТИ ПИСЬМЕНА?* — № 135), см. примеч. к № 28.

— *Но вот тут мы взяли все и обернулись на спину то есть назад, и мы увидели тебя дорога, мы осмотрели тебя путь...*— Здесь мы встречаемся с чрезвычайно существенным архетипическим мотивом оглядки, известным по многим мифам (Th. Mot. C. 331; ср. C. 961.1), в поэзии Введенского непосредственно связанным с мотивом обратности (см. примеч. к №№ 14, 22 и др.).

— *...а только не понявший хотя бы немного понял его...*— Трудно переоценить радикальное новаторство этой мысли, имеющей, впрочем, свою культурную традицию (см. о ней заметки Я. С. Друскина — Приложение VIII). О категориях понимания—

непонимания см. примеч. к № 9 и многочисленные примеры, такие, как *Ничего я не мог понять* в *Последнем Разговоре* (20.10), *Он ничего не понял, но он воздержался* в «*Где. Когда*» (№ 32) и мн. др.

— ...*путь в смерть и в широкое непонимание.*— В свете этих мыслей в какой-то мере проясняется функция как поэтической бессмыслицы, так и эсхатологических мотивов у Введенского (см. следующий раздел — *Время и Смерть*).

— ...*станет ясно что нету ни горя, ни нам, ни задумавшимся, ни времени.*— Своего рода металингвистическое описание происходящего при том, что Введенский называет разрастанием непонимания.

1. *Время и смерть*

— *Я нюхал эфир в ванной комнате...*— См. примеч. к № 13.

2. *Простые вещи*

— *Нельзя сравнить три прожитых месяца с тремя вновь выросшими деревьями.*— В связи с соположением деревьев (растущих) и времени, см. примеч. к № 32.

— *Оглянись...*— См., в связи с мотивом оглядки, выше.

— ...*мир мерцает...*— См. по поводу «мерцания», «дробления времени» примеч. к №№ 19 (с. 146), 23 и 29.7.

4. *Предметы*

— *Когда один человек жил в своем собственном ногте...*— Ср. примеч. к № 30 (карт. 5 и 9).

5. *Животные*

Чрезвычайно интересна главка о населяющих поэтический универсум Введенского зверях, таинственным образом связанных для него с проблемой времени и эсхатологией (ср. особенно «Урок зверей» в *Ёлке у Ивановых*, № 30, карт. 2). Отсюда, может быть, и нижеследующее сравнение зверей с *колоколами*, образ *звукового лица лисицы*. Ср. также примеч. к № 19 (с. 139) и к № 27.

— ...*синяя от своей непокорности река.*— См. примеры «покорных» и «непокорных рек» — №№ 23 и 32.

6. *Точки и седьмой час.*

— ...*в тюрьме.*— См. вступит. примеч. к «*Серой тетради*». По воспоминаниям Я. С. Друскина, Введенский говорил, что в тюрьме у него уже на второй день начались слуховые галлюцинации.

...*отменить хотя бы дни...* и т. д.— Описание, как и многое в этом тексте, поразительно соответствует классическим изложениям мировых медитативных практик.

7. *Печальные останки событий*

— *Я не по...*— Я. С. Друскин реконструирует: *Я не понимаю...*

35–36

См. вступит. примеч. к настоящему Приложению

36

Датируется по местоположению упоминания в «Разговорах» Л. Липавского (см. примеч. к Приложению VII, 39): «А. В. прочел „На удаление зуба". Л. Л. эта вещь очень понравилась, так же как и Д. Х.» — временем после 22 июля 33 г.

Приложение II

ФРАГМЕНТЫ ПРОИЗВЕДЕНИЙ, ДО НАС НЕ ДОШЕДШИХ

36-bis; 36-bis-a

Введенский приводит эти строки в письме Хармсу от 21 августа 1926 г. из Алупки: «из моих вещей меня дразнят ⟨строчками⟩ *пеночкой стучит* и *хреном трёт супругу* ⟨...⟩».— Не исключено, что вторая строка — из ст-ния *Хрен, Жабры, Оселок* (№ 85).

37. Вот зреет абенд вздохнули плечи...

Черновой автограф. Нижняя половина листа оторвана, на обороте — письмо Хармсу из Алупки от 21 августа 1926 г. Поверх зачеркнутого текста стихотворения — приписка: «это не эпиграмма, а кусок из черновика. ПЕСОЧЕК».

— *полезла...*— Последняя строка (по ней проходит обрыв листа) читается предположительно.

37-bis. Евстафьев и Маргарита Кронпринцева.

Печатается по фрагментам машинописи (сохранились два листа, заполненные с обеих сторон, нижние половины которых, по сгибу, утрачены). Исправляем явную опечатку в стихе *это спит обманута* (вместо *эта* оригинала).

37-bis-a. В записной книжке № 14 Хармса имеются записи от 13 ноября 1928 г., сделанные, очевидно, во время слушания этого произведения. Мы приводим их целиком, включая характерное для Хармса фиксирование времени, позволяющее судить об объеме вещи. После слов *глава V* — замечание Хармса: «мне меньше нравится, до белорусов».

Глава V соответствует, очевидно, *5-й картине*, за которой в сохранившемся фрагменте следует не дошедшая до нас 6-я.

38 ...ясно нежно и светло...

Фрагмент автографа. Указание на друзей, *которых было не больше трех человек* (а не четырех), заставляет датировать этот отрывок временем после ареста и гибели Н. М. Олейникова в конце 1937 г.: «...после ареста Н. Олейникова друзей у Введенского осталось трое: Л. Липавский, Д. Хармс и я. Обсуждение стихотворения начал тот, который показался поэту рыжеватым. Л. Липавский был „рыжеватым" и обычно он начинал обсуждение. Четыре вопроса, которые задал поэту „рыжеватый", напоминают стиль и характер языка Л. Липавского...» (*Я. С. Друскин*).

О Н. М. Олейникове и Л. С. Липавском см. вступительную статью к 1-му тому.

— *Самого же меня удивляет не очень приятным образом наличие национального в моих вещах...*— «Мне кажется, „поэт" говорит здесь от имени самого Введенского. Национальное, например, бытовое в *Четырех описаниях* (№ 23), сцена суда в *Ёлке...* (№ 30), начало, особенно речь Царя в *Кругом возможно Бог* (№ 19),— балаган, действо. В 20-х годах Введенский сочувственно отно-

сился к Ремизову, может быть, знал и „Царя Максимилиана". Почему *не очень приятным образом*? „Звезда бессмыслицы" – не только литературный прием, но и гносеологический. Поэтому бессмыслица Введенского имеет отношение и к онтологии. Национальное – одна из наиболее устойчивых смысловых категорий жизни. Введенский говорил: „Я произвел критику разума более радикальную, чем Кант" (см. Приложение VII, 39.1.– *М. М.*). По-видимому, он считал, что смысловая экзистенциалия национального не была у него радикально обессмыслена. Связь языка с онтологией: бытовой и фольклорный элемент – язык; то, что он сохранился у Введенского, указывает на недостаточную радикализацию онтологии – сохранение национальных экзистенциалий.

Вообще можно сказать, что Введенский разрушает субстанциональную онтологию. То же и Липавский – например, его мир жидких существ, т. е. существ, не имеющих определенных границ, мир температурный, его интерес к качествам. У Хармса разрушение субстационально́й этики. При этом иногда разрушается и граница между этикой и онтологией. Das Bestehende – вот что разрушает Хармс. Также и в моей философии – первоначальны субстанциализация и гипостазирование. Может, это общее, что нас объединяло. Это разрушение не было только отрицательным, это одновременно и построение новой несубстанциональной экзистенциональной онтологии. И здесь у Введенского за желанием обнажить национальную экзистенциалию скрываются, может быть, слова ап. Павла: „во Христе нет ни эллина, ни иудея, ни раба, ни свободного" (Колосс., 3, 11) – это же и есть наиболее глубокое экзистенциональное разрушение и переустройство устойчивого смысла...» (*Я. С. Друскин*).

39 ...вдоль берега шумного моря...

Фрагмент автографа, местами испорченного. Датируется временем после рождения сына поэта Пети (17 сентября 1937 г.): по свидетельству вдовы поэта, «песня отца» – колыбельная, которую он часто пел сыну. Мы сохраняем ритмизованную графику ее оригинала.

– *...солдат Аз Буки Веди.*– Именование солдата дополнительно остраняющими названиями первых трех букв славянского алфавита перекликается с именем *Эф* (Фомина) в поэме *Кругом возможно Бог* (№ 19), а также заключает элементы автометаописания, выраженные в тексте, кроме того, мотивами отцовства и аутентичностью колыбельной: *Аз* – я и А(лександр), *Веди* анаграммирует: В(веденский).

– *...Андрей, Бандрей, Бендрей, Гандрей и Кудедрей... Ляля, Таля, Баля, Кяля и Саля.*– Часто встречающийся у Введенского механизм организации бессмысленного текста в плане выражения. Интересно, что ниже рыбаки *Андрей, Бандрей, Бендрей* и *Гандрей* сливаются в один персонаж.

– *...Кяля...*– Чрезвычайно интересно, с лингвистической точки зрения, употребление в этом имени фонемы *к'*, статус которой в современном русском языке продолжает вызывать фонологические дискуссии. Любопытно, в этой связи, употребление Хармсом той же фонемы в измененном слове «кюхаркю» (от слова кухарка – см. [225. Кн. 5, № 401 и примеч.]).

– *...основную им руководящую мысль...*– Отметим вставку обессмысливающего местоимения в пропагандную формулу

сталинского времени (ср.: *Чиновник его особых поручений* – № 2, с. 47). Вл. Эрль замечает, что некоторые перечисления, тавтологические пояснения и другие стилевые особенности этого текста пародируют речи Сталина.

– *...ореховую песню.* – Ср. название не дошедшего до нас стихотворения *Грецкая элегия* (№ 70).

– *Следует ли из того, что песня названа ореховой, что в ней и должны рисоваться орехи. Да, в данном случае, следует.* – О проблеме обусловленности названием (именем) см. № 5 и примеч., а также примеч. к № 30 (карт. 5).

– *У грецкого ореха... / ...У американского ореха...* – Отметим любопытную культурную проекцию в оппозиции обоих видов ореха, наделенного, кстати, богатой фольклорно-мифологической семантикой (в частности, связанной с плодородием, плодовитостью, в особенности – с рождением мальчиков. См. ниже).

– *Мне грецкий нравится орех...* – Ср.: *в ответ на это лопнул орех / греческий лопнул...* (№ 132).

– *...об их скорлупе кончающей на эл.* – Интересна отмеченность для Введенского, таким образом, именно фонемы *л* в составе этого выразительного слова – очевидно, как определяющей его звуковой облик.

– *...он внезапно, но не неожиданно, превратился в отца...* – Ср. также обратное превращение *отца* в *детскую косточку* (№ 28).

Приложение III

СВИДЕТЕЛЬСТВА О НЕДОШЕДШИХ ДО НАС ПРОИЗВЕДЕНИЯХ

Публикуемые в этом разделе фрагменты из несохранившихся произведений Введенского дошли до нас из различных источников, подавляющее большинство которых составляют записные книжки Д. И. Хармса. В настоящем издании раздел по сравнению с ПСС несколько расширен; тексты фрагментов уточнены.

40

«Кажется, в 1918 году Введенский, Липавский и В. Алексеев (учившийся в одном классе с Липавским) написали пародию на кубофутуристов, но не злобную, скорее немного ироническую; однако уже летом 1919 (или 1920?) Л. Липавского и А. Введенского кубофутуристы серьезно интересуют. Называлась пародия – *Бык Будды*. Было ли во втором слове два *д* или одно – не помню. Если два *д*, то, очевидно, имелся в виду Сакья-муни, если одно,– то, по-видимому, оно было производным от слова „будетляне“» (*Я. С. Друскин*).

В. Алексеев – сын философа С. А. Алексеева (Аскольдова), гимназический товарищ Введенского. Сохранилось написанное совместно с Л. Липавским ст-ние: см. Приложение V, № 137.

41

«...Помню только одну строку из стихотворения, написанного летом 1919 года и посвященного ученице Стоюнинской гимназии Залесской *из-за леса выходит -ская* (разрядка моя)» – (*Я. С. Друскин*).

42

По сообщению Т. А. Липавской, первой жены поэта, к ней было обращено написанное в 1920 или 1921 г. ст-ние Введенского, которое цитируется в поэме *Куприянов и Наташа* с заменой настоящего времени на прошедшее (см. № 20 и примеч. к нему).

44

«Стихи, сочиненные Шурой и Липавским в комнате Шуры на Съезжинской улице, 37, кв. 14 в 1922–1925... Эти строчки – подпись к рисунку на белой неоклеенной стене» (*Т. А. Липавская*).

45–47

Эти фрагменты цитируются в статье Г. Крыжицкого «Футуризм» (см. Приложение VII, 2).

49

Строку приводит В. В. Смиренский в своем письме Л. И. Аверьяновой от 15 янв. 1926 г.: «Мне очень понравилось, как написал Введенский: *Крадется хитрый сыр*〈...〉» (ИРЛИ. Ф. 355. № 54. Л. 7 об.– 8). Сообщено А. Б. Устиновым.

50–112

Эти фрагменты (кроме №№ 69 и 110) приводятся по записным книжкам Д. И. Хармса 1926–1933 гг.

50

Записная книжка № 6. Записи сделаны в начале мая 1926 г.
– (*а*). К последнему стиху примечание Хармса: «к этому рифма – кости».
– (*б*). Запись сделана, вероятно, при повторном чтении произведения. Стих 3-й – может быть, новый вариант строки.

51–68 и 70–94

Записная книжка № 8 (октябрь 1926 – май 1927).

51–58

Запись сделана 8 или 9 ноября 1926 г. Приводим ее полностью:

«В пятницу 12 ноября хочу прочесть: „Комедию города Петербурга", I ч〈асть〉, „Китобой", „Казачью смерть" и на бис „Историю одной войны".

Шуре советую прочесть: „Воспитание души" (№ 136), отрывки из „Русского чтения" (№ 51) На бис прочесть „Буря и дядя" (№ 52).

2-я вариация: 1. „Вьётся речка долгополая" (№ 53). 2. „Сиси Пиколка" (№ 54). 3. „Воспитание души". На бис „Буря и дядя".

3-я вариация: „А он неоднократно видел сон" (№ 55), „Пла-

тон“ (№ 56), „Абеляр“ (№ 57), „Буря и дядя“ и „Ответ девы“ (№ 58)».

51

Русское чтение, судя по «*Оглавлению Шуркиной тетради*» (см. ниже: №№ 79–94), примерно в полтора раза больше *Минина и Пожарского* (№ 2): его рукописный текст занимает 51 страницу тетради.

58

По свидетельству И. В. Бахтерева, это ст-ние – шуточное двустишие, которое было вписано автором в Чукоккалу. Однако во всем тексте Чукоккалы, по сообщению Е. Ц. Чуковской, никаких записей Введенского нет.

59–65 «Творения Александра Ивановича Введенского»

Список составлен Хармсом 8 или 9 ноября 1926 г. и включает 13 произведений, указанных в следующем порядке: №№ 59–62, 135, 2, 63, 64, 54, 52, 136, 51 и 65.

62

В составленном Хармсом «Оглавлении Шуркиной тетради», вероятно, допущена описка: *И он был д о б р ы м к своим друзьям.*

63

Датируется по письму Хармсу из Алупки от 6 августа 1926 г.: «вчера 5 августа в четверг я написал стишки под названием *Обмакни ДИТЯ*».

65

Не первая ли это строка *Ответа девы* (№ 58)?

67

Записано между 13 и 23 ноября 1926 г. Замечания Хармса: «Сильно расставлены рифмы... Акафист какой-то... Замечательная вещь, лучшая его вещь».

68

Запись сделана около 11 декабря 1926 г.– Произведение также упоминается в программе вечера «Василий Обэриутов», назначенного на «12 Деркаребаря 1928 года» (записная книжка № 12).

71

Строки записаны (между 10 и 16 января 1927 г.) против фамилии Введенского в наброске программы коллективного сборника Левого фланга (Приложение VII, 13).

72

Запись (*а*) сделана около 18 января 1927 г. К последним двум строкам замечание Хармса: «...лучше всей вещи. Целиком вещь мне не нравится». И ниже: «Странно, что со мной делается. По-моему, Кузмин и Юркун ничего не понимают. Их похвала Введенс⟨кому⟩». Произведение, таким образом, читалось Введенским у М. А. Кузмина, выразившего ему свое одобрение. О добром отношении к Введенскому Кузмина свидетельствует О. Н. Арбенина, а также дневниковые записи самого Кузмина 20-х годов (ЦГАЛИ. Ф. 232).

По сообщению И. В. Бахтерева, Кузмин говорил о Введенском как о крупнейшем поэте XX в, поэте такого же значения и масштаба, как Хлебников, чье творчество, по сравнению с поэзией Введенского, более свободной и чистой, он считал засоренным различными влияниями, прежде всего символистов.

– Запись (*б*) относится ко второй половине февраля (около 20 числа), т. е., очевидно, к повторному чтению произведения и кончается тем же отмеченным Хармсом двустишием (см. выше), которое мы опускаем.

73

Записано около 9 февраля 1927 г.

74

Записано до 26 февраля 1927 г.

75

Записано около 27 февраля 1927 г.

76

Записано около 12 марта 1927 г. На полях Хармсом записана рифма «*родник – воротник*» с замечанием: «плохо». Отметим, однако, что этой же парой рифм он сам воспользовался в стихотворении 1926 г. (и переработанном в ноябре 1927 г.) «Дочь Сокольского» (см.: [225, кн. 1, № 11]).

77

Записано в марте (после 12-го) 1927 г.

78

Записано в конце марта 1927 г.

79–94 «*Оглавление Шуркиной тетради*»

Составлено Хармсом в мае 1927 г. Из тридцати шести перечисленных здесь произведений до нас дошло полностью только пять (№№ 1, 2, 3, 135 и 136), а от семи других сохранились лишь отдельные строки (см. выше: №№ 67, 68, 70, 72, 73, 76 и 89). Эти двенадцать номеров помечены нами звездочкой. Об объеме недошедших вещей позволяют судить указанные Хармсом страницы тетради.

Тетрадь была начата Введенским не раньше второй половины 1925 г. (мы не находим здесь известных нам произведений, написанных до указанного времени) и окончена в апреле – мае 1927 г. (т. е. ко времени составления «Оглавления...»). Кроме того, упоминание Хармсом в записных книжках некоторых произведений Введенского, указанных в составленном им «Оглавлении...», позволяет уточнить время написания и не упомянутых в записных книжках произведений (см. примеч. к №№ 60, 61, 63–70, а также 51–58 и 59–65).

88

Датируется по письму Хармсу из Алупки от 11 августа 1926 г.: «Я еще 10 авг⟨уста⟩ написал стихи, назыв⟨аются⟩ *ПОЖАР НА ПОЛЬЗУ*».

89

См. № 37.

90

Название зачеркнуто. В той же записной книжке (№ 8, запись сделана около 8 февраля 1927 г.) Хармс записал под этим названием следующий труднопрочитываемый фрагмент:

вымыт он от

Выше,– возможно, также относящаяся к этому же произведению запись: «Тина ветер – кошка. Народные словосочетания».

92

Название приведено Хармсом рядом с записью фрагмента № 75, т. е. произведение может датироваться тем же временем – февралем 1927 г.

93–94

Последние три строки «Оглавления...» записаны Хармсом без указания страниц по тетради и другими чернилами,– очевидно, эти стихотворения были написаны Введенским позже: не раньше мая 1927 г.

95

Записная книжка № 9. Записано в начале июня 1927 г.

96

Там же. Запись сделана после 21 июля 1927 г.

97

Записная книжка № 11. Записано в конце января 1928 г. Ниже следуют строки из детского стихотворения Введенского «Железная дорога» (Ёж. 1928. № 3), прочитанного, очевидно, автором Хармсу в тот же день. Следом за ними – еще одно двустишие, относящееся, возможно, к комментируемому фрагменту (или принадлежащее Хармсу?): *Уж кто-то держит шоколад. / Он им желает щеголять.*

98

Записная книжка № 12. Записано в конце июля 1928 г.

99–100

Записная книжка № 17. Записи сделаны в первой половине 1929 г.

101

Записная книжка № 19. Записано в мае 1929 г.

102–103

Там же. Записи сделаны около 6 мая 1929 г. По поводу № 103 Хармс замечает: «...Начальная проза *Трагического случая* мне не нравится. У Введенского вся бессмыслица прибауточная. *Больной, который стал волной* мне очень нравится. Тут почти нет прибауток».

104

Там же. Записано до 4 июля 1929 г. Фрагмент сопровождается пометой Хармса: «разговор – хорошо».

105. *Убийцы вы дураки*

Судьба рукописи романа прослеживается до начала ленинградской блокады.

а) – *В. Каверин* [127].

– ...*в 1927 году*.– Неверно. Не ранее 1928 г.: упоминаемая ниже пьеса Д. Хармса «Елизавета Бам» была закончена 24 декабря 1927 г. См. вступит. статью к 1-му тому.

– ...*в «Манифесте»*,– т. е. в статье «ОБЭРИУ» (см. Приложение VII, 24).

в) – Полностью разговор о романе Введенского приводится в Приложении VII, 39.6.

г) – Д. Хармс, записная книжка № 19. Запись сделана в июле 1929 г. Как и в записях, относящихся к № 37-bis, Хармс делает заметки по ходу чтения произведения, отмечая при этом время, чтением занимаемое. Дошедшие в записи со слуха строки обширного прозаического произведения все же дают, при всей их отрывочности, некоторое представление о структуре и характере романа.

д) – Там же, немного далее. Сопровождается записью: «Учителями своими считаю Введенского, Хлебникова и Маршака».

е) – Там же, далее. По-видимому, запись сделана во время одного из повторных чтений, поскольку один из фрагментов уже встречался в разделе «*г*».

ж) – Там же. Запись относится к декабрю 1929 или началу 1930 г.

106

Д. Хармс, записная книжка № 19; оглавление составленного в декабре 1929 г. коллективного сборника стихотворений «Ванна Архимеда» (не увидевшего, однако, свет). Авторы сборника: Заболоцкий, Хармс, Введенский, Олейников и Звенигородский (псевдоним Е. Шварца). Здесь Введенский представлен четырьмя стихотворениями: №№ 5, 106, 9 и 107.

Ср. название поэмы Н. Заболоцкого: «Безумный волк» (1931).

107

Там же. Запись сделана около 18 января 1930 г.

108–109

Свидетельства эти существенно расширяют наше представление о разработке Введенским универсальной темы его творчества – темы времени. Первое из них Я. С. Друскин сопровождает комментарием: «Это противоположно, но и связано с воскресением из мертвых: после смерти душа человека предстоит перед Богом, и только после Суда снова облекается в плоть – это новое воскресение». Ср.: «Тогда отдало море мертвых, бывших в нем, и смерть и ад отдали мертвых, которые были в них; и судим был каждый по делам своим. И смерть и ад повержены в озеро огненное. Это смерть вторая». (Откр. 20, 13–14).

110

Четверостишие приводится в «Разговорах» Л. Липавского (см.: Приложение VII, 39 и примеч.) с сопровождающим пояснением: «Л. Л. 〈...〉 вспоминал строчки А. В. из автобиографии».

111

Д. Хармс. Записная книжка № 26. Записано в начале августа 1933 г.

112

Д. Хармс. Записная книжка № 28. Запись сделана в конце августа 1933 г.

113

Ср. №№ 108–109 и примеч. к ним.

114

Рассказ перекликается с записью Д. Хармса (июнь 1933 г., записная книжка № 26):

«Вот что рассказывают моряки:

Англичане решили доказать, что вера в несчастную пятницу простое суеверие. Для этого они построили пароход и начали его строить в пятницу. В пятницу же спустили его на воду. Назвали пароход пятницей („Friday“), в пятницу пошли в плавание, и в пятницу пароход разбился и утонул».

Приложение IV

РАННИЕ СТИХОТВОРЕНИЯ

115. И я в моем теплом теле...

Это хронологически первое из дошедших до нас стихотворений Введенского сохранилось в копии среди нескольких произведений его школьных товарищей. В первой строке поправка рукой автора.

— *И я в моем теплом теле... / ...недели, / вечность... дней колыбель.*— Отметим интерес Введенского к теме времени уже в этом раннем тексте. Ср. также (тоже раннее) коллективное стихотворение при участии Введенского (Приложение V, № 137). См. замечания Я. С. Друскина в примеч. к № 137.

116. Отрывок из поэмы

Печатается по списку, сделанному художницей Т. Н. Глебовой.

117—121. *Стихи из цикла «Дивертисмент»*

Приложены к письму Блоку, посланному Введенским вместе с Л. Липавским и В. Алексеевым (см. Приложение VII, 1). Автограф — ЦГАЛИ. Ф. 55. Оп. 1. Ед. хр. 119. Ст-ния Введенского (как и письмо) написаны по старой орфографии, в том числе с галлицизмом «*Дивертиссемент*».

2 (118)

— *Та-ра-ра-бумбия / Сижу на тумбе я.*— Любопытно, что Введенский обращается к заумной реплике д-ра Чебутыкина из «Трех сестер» Чехова.

122—130. 10 стихов александравведенского

Авторизованная машинопись (ИРЛИ. Ф. 491. № 5). До того, как мы получили доступ к этому фонду, ст-ния были опубликованы по неточному списку в ПСС.

Хотя в заглавии указаны десять стихотворений, их всего девять. Они были написаны, по-видимому, специально для представления в Союз поэтов и датируются началом мая 1924 г. (вступительная анкета — см. Приложение VII, 3 — заполнена Введенским 6 мая). Исправляются явные опечатки в словах: *бензИН* (V), *верблюжьим* (VI), *сердце ОТ* (II), *а седло* и *какая звонКая* (VI) — в последних трех случаях — слитное написание. Сохраняем, однако, авторское написание — *агарусный / ШАРФ* (V) и *жолобы* (VI).

IV (125)

ны моя ны...— Пример нарочито немотивированного именования заумным словом обыденного предмета (трубки). В связи с употреблением Введенским в некоторых ранних произведениях зауми и элементов графики, напомним, что в 1924—1925 гг. Введенский сотрудничал в Фонологическом отделе ГИНХУКа с Игорем Терентьевым, поэтом-футуристом, одним из участников тифлисской группы футуристов-заумников 41°.

VI (127)

...старенькая наша дедушка...— По поводу подобного нарушения грамматической правильности (в данном случае согласования по роду) см. примеч. к № 2 (с. 45). Возможно также обыгрывание *дедушка — девушка*.

VIII (129)

...чолы...— Возможно, слово заимствовано из стихотворения Крученых «тянут кони...» («везут осиновый кол / убьют живых чол») из его кн. «Взорваль» (СПб., 1913).

IX (130)

— *пустынник*...— Возможно, еще одна аллюзия — на поэму Кручёных «Пустынники» (см. его кн. «Две поэмы: Пустынник. Пустынница». М., 1913).

131. Парша на отмели

Авторизованная машинопись, испорченная на сгибе (пострадала строка 18-я — в настоящем издании — 20–21-я). Впервые опубликовано (с неточностями) в ПСС. Подписано: *александрвведенский*. Сохраняем все особенности авторской орфографии, исправляя лишь явные опечатки в словах: *лизаться, по КАРМАНАМ, шелестелят, по ДАЧЕ, смеяться*, а также *при К. С.* и *к одним*, данных в слитном написании. Отметим классически «футуристическое» эпатажное название стихотворения.

— ...*кистень с надписью А*...— Ср.: ...*окно, имеющее вид буквы А* (№ 29.9).

— ...*при К. С.*— Возможно, Введенский дает инициалы Малевича.

— ...*царица КСИРА*...— Может быть, пародийный парафраз строки лермонтовского «Демона»: «...будешь ты царицей мира».

— ...*ф голое зало*...— Фонетическое письмо в манере Ильи Зданевича. Ср. ниже: *пувуноф* (певунов?).

— *ОНИ все РАБЫКА восах оеных*...— Может быть: «они все рабы ка(к) в осах (в)оен(н)ых».

— *Два воробья одного звали федором другого арбузом*...— По поводу мотивизации имен собственных у Введенского см. примеч. к №№ 5, 30 (карт. 7) и 33.

— ...*ИКРАЙБЕЛЫ / ХНОК*.— Т. е. воробьи улетели *в ТИБЕТ и край белых ног*. Ср. выше: *АТТОТТЫ* (а то ты?), *АОННА* (а он на).

132. ПоЛоТЕрам или ОНАНистАм

Печатается по машинописи. Заглавие вписано большими печатными буквами. Исправлены слитные написания: *я зеваю я их, нам сто, а оставляя* и некоторые др. опечатки.

Я. С. Друскин считает, что ст-ние принадлежат не Введенскому, и предполагает авторство И. Терентьева. Однако шрифт машинки идентичен шрифту, которым напечатана авторизованная Введенским *Парша на отмели* (№ 131) и *10 стихов*... (№№ 122–130). Ритмически, поэтически, стилистически и графически (оформление текста, выделение заглавных букв и т. д.) ст-ние необычайно близко примыкает к *Парше на отмели*. Нет никаких причин считать автором этого ст-ния И. Терентьева (см. примеч. к № 125),— ср. его книги 1918–1920 гг. и более поздние публикации (например, в журнале «Крысодав»,— см. [209. С. 157–162]). Обнаруживаются, наконец, параллели с другими произведениями Введенского этого же и позднейшего времени, из которых укажем лишь некоторые: к заглавию — *там петр великий и онан чашки куют* (*ОСТРИЖЕН скопом Ростислав*, № 135); *лети тигр*... и ...*азбес и азТИГР — я ангел певчий ангел / и крылья есть я тигр* (*Галушка*, № 133); *солями шевелит морями БАНКА — СМЕРТЯЧКА в БАНКЕ* (*10 стихов*..., VI (№ 127); *ты в баночку плевал раз раз* (*Галушка*) и мн. др. В связи с лопнувшим оре-

хом греческим, см. примеч. к фрагменту № 39 с песней о разнице скорлуп грецкого и американского орехов.

В связи с заглавием данного стихотворения – см. примеч. к *Парше на отмели* (№ 131).

– *ГИРЫ в ЧУЛКАХ гиры смакоми...* – Очевидно, в «цветочном» контексте предшествующих стихов представляет собой написание формы *с маками.*

– *...анхир сундук...* – Последнее выразительное словцо (заимствованное из тюркских языков, здесь в заумном окружении) является ключевым словом в знаменитом «Случае на железной дороге» Д. Хармса [225, кн. 1, № 1].

133–136

– «...„Звезда бессмыслицы" очень усложнена, особенно в стихотворениях 1925–1926 годов... Условно этот период можно назвать атематическим. Заболоцкий, друживший в то время с Введенским, возражая ему, говорил, что в его вещах нет композиционных стержней. Не было сюжетного стержня, его заменяли смена ритмов и интонаций: спокойная интонация, повествовательная, возбужденная, прерывистая, вопрос–ответ, основание–вывод. Смена ритмов и интонаций создавала композицию всей вещи – абстрактную схему или скелет темы: морфологически-синтаксическую и ритмически-интонационную тему. Но стихотворение написано словами и предложениями. Слова облекали в плоть абстрактную тему. Вот что я понимаю под абстрактной темой. Бессмысленное немецкое предложение „Die Piroten karolieren elatisch", несмотря на его бессмысленность, может быть переведено на русский язык: пироты каролируют элатично. (Аналогично построение известной русской „бессмысленной" фразы у Щербы: „Гло́кая куздра ште́ко будлану́ла бо́кра и курдя́чит бокрёнка"). Если для каждого слова различать центр и поле значения, понимая под центром поля определение слова как понятия (собственный смысл иероглифа), то в приведенном понемецки и по-русски предложении каждое из трех слов имеет неопределенное поле значения, но не имеет центра. Это можно обобщить и на предложения, предложение тоже что-либо обозначает. И также предложение „пироты каролируют элатично". Оно тоже имеет поле значения, но неопределенное, т. к. нет центра. Это я и называю абстрактной темой или скелетом темы в стихах Введенского 1925–1926 годов. Этот скелет темы был композиционной осью, которую Заболоцкий не видел, потому что не хотел видеть: он, по его собственным словам, боялся оторваться от земли. Слова, облекавшие плотью скелет темы, создавали второй план. При этом не тема в обычном смысле определяла ритм и интонацию стихотворения, но ритм и интонация определяли тему. Столкновение двух планов: морфологически-синтаксического и ритмически-интонационного, с одной стороны, и словесного воплощения – с другой, создавали стихотворение в целом. Поэтому и в самых „бессмысленных" стихах этого периода была закономерность и связь, но не чисто семантическая, а ритмически-интонационная, пересекавшаяся с семантической. Поэтому при тщательном анализе стихов 1925–1926 годов получается парадоксальный результат: они могут быть „объяснены" в некоторых случаях даже более конкретно, чем „понятные" стихи поздних периодов...» (*Я. С. Друскин*).

133. Галушка

Автограф; подписано: *авведенский.* Сохраняем авторское написание *ускии* (узкий) и *авсе* (слитное). Против стиха: *сердце мое зубр арбр урбр* – на полях записано карандашом:

Полоцкий хитрая шпанская мушка
около печей
скоро кони мочутся
значит так им хочется

– *Галушка.* Это сохраняющее гоголевский колорит название обозначает украинские клецки (напомним, что галушки у Гоголя несут часто сакральную и, можно сказать, эсхатологическую окраску). В ст-нии вообще присутствует тема славянства (*славянская ты лапа; далекий чеха склеп; снегов белоруссия*), в том числе юго-восточного.

– *Л. Липавскому.*– См. вступит. статью к 1-му тому.

– *...жена моя звезда...*– Ср. ниже: *звезда сияя вдруг / исчезла...* См. по поводу этого образа вступит. примеч. Я. С. Друскина к № 20 и № 42.

– *...к ней подойдет Евлалия...*– Таково имя одной из сестер поэта.

– *...кречет кречет / ратник воли...*– Ср. ключевые образы орлов и коршунов у Введенского (см. примеч. к №№ 2 (с. 57), 19 (с. 152), 29.8, 32 и 33.

– *...в течении лета изъяснился / ...зубр арбр урбр / хлрпр крпр трпр...*– Чрезвычайно интересно, что заумь вводится непосредственно за словом с коммуникативной семантикой, служа как бы описанием коммуникации (сходный прием см. в *Ёлке у Ивановых,* где собака просит «объяснить всё»,– № 30, карт. 7). Функция этого приема состоит, по-видимому, в дискредитации обычной коммуникации как таковой. Впрочем, первые два слова – *зубр* и *арбр* (транслитерация французского слова – см. примеч. автора в № 19, с. 138) – являются осмысленными.

134. Отрывок

Автограф; принадлежит Б. К. Черному. Дата написания неизвестна, но *Отрывок*, по-видимому, предшествует остальным произведениям этого периода, перечисленным в составленном Д. Хармсом «Оглавлении Шуркиной тетради» (см.: №№ 79–94, Приложение III). Стихотворение подписано: *Авто-ритет бессмыслицы александрвведенский.*

135. ОСТРИЖЕН скопом Ростислав

Правленная авторизованная машинопись. Подписано: *ЧИНАРЬ АВТО-ритет БЕССМЫСЛИЦЫ Александр Введенский.* Сохраняем два отступления автора от орфографических норм (*сюргуч* и *пахабных*).

– *...рисует имена / что значат ЭТИ ПИСЬМЕНА?* – В связи с ключевыми для поэтики Введенского проблемами имени и значения, см. примеч. к №№ 28, 34 и мн. др.

– *...брату письмо пишет: / ЗДРАВСТВУЙ фрер мой аркаша...* и т. д.– Ср. ниже: *онкль / бинокль,* а также письмо, которое пишет Варварова в *Минине и Пожарском* (№ 2, с. 60).

— ...*они они хают / нашу новую сумрачность*...— В машинописи *они они хают наш / нашу новую сумрачность*...— незамеченная небрежность машинистки? Поправка предложена Вл. Эрлем.

— ...*мертвый тапир*:— См. примеч. к № 21.

136. Воспитание души

Беловой автограф; подписано: *чинарь Авто-ррритет бессмыслицы александрвведенский.* В ст. 16 — лакуна, оставленная автором, которую Я. С. Друскин предлагает заполнить словом «сколько». Сохраняем написание *францусскому* в стихах 21, 66 и 95. Слово *пениеголовый* в стихе 69 написано в два слова. В записной книжке № 8 Д. Хармса приводятся первые строки этого стихотворения в несколько измененном виде: *Мы взошли на Божий / этот тихий мост.*

— ...*летал двоякий насекомый*...— Ср. *НАСЕКОМОЕ летит насекомое КУВЫРКАЕТСЯ... / ...плод махнатой стрекозЫ / ...КОМАР...* (№ 131). О насекомых, населяющих поэтический универсум Введенского, см. примеч. к № 7.

— ...*ОРЛАМИ РАССУЖДАЮТ*... См. примеч. к № 133 и №№ 2 (с. 57), 19 (с. 152) и 32.

Приложение V

КОЛЛЕКТИВНЫЕ СОЧИНЕНИЯ И СОЧИНЕНИЯ «НА СЛУЧАЙ»

137. Мы с тобой по аллеям гуляем...

— Печатается по списку, сделанному Э. Н. Глебовой. О двух соавторах Введенского см. вступит. статью к 1-му тому примеч. к № 40.

— «У каждого поэта есть предшественники, из которых он исходит, у которых учится. К 1920 году Введенский хорошо знает символистов, акмеистов, вообще современную поэзию; кажется, любимым его поэтом тогда был А. Блок. И в то же время в его двух стихотворениях 1920 года, сохраняющих еще общий облик, стиль и звучание символизма, почти в каждой строке встречаются эпитеты, метафоры, сравнения и другие примеры, свойственные не символистам и акмеистам, а скорее футуристам. В стихотворении трех поэтов встречается строка, в которой явно чувствуется Игорь Северянин: *Я такой индивидуально грустный.* Но все это стихотворение мне кажется ироническим, приведенная же строка — ироническая пародия на Северянина, которым Введенский никогда не увлекался» (*Я. С. Друскин*).

— *Улыбнется пальцем нищий*...— Здесь Введенский, по-видимому, реминисцирует популярное шуточное стихотворение начала века о приключении нищего на кладбище.

— *Я такой индивидуально грустный... И мертво звучит моя лира.*— «Нам представляется, что этими двумя стихами Введенский не только продолжает (и заканчивает) стихотворение, но и полемически отвечает, „рецензирует“ предшествующие реплики Алексеева. Ср. в этой связи замечание Хармса при слушании романа *Убийцы вы дураки*: „Уже смеется уже издевается“ (№ 105г)» (*Вл. Эрль*).

138

Запись рукой Введенского в блокноте Д. Хармса для автографов (записная книжка № 2, 1925; блокнот отрывается записью самого Хармса: «Будь краток и фьюток»). Подпись (над текстом): *авведенский.*

Т. А. Липавская, бывшая в то время женой поэта, сообщила, что Введенский записал, слегка изменив, фразу, сочиненную ею во сне: «Странно: у кошки было сначала три, потом две, потом одна нога».

139

Этим экспромтом Введенский начинает письмо Хармсу из Алупки от 11 августа 1926 г.

140

Сообщено В. А. Каменской, дочерью В. Е. Гольдиной, А. Б. Устинову.

Валентина Ефимовна Гольдина – приятельница Т. А. Липавской; ее имя часто упоминает в своих письмах Д. Хармс.

141

Сообщено Е. С. Фохт, в 30-е годы актрисой (указала А. Г. Герасимова).

– *...всему виной проклятый уж.*– Домашняя шутка: одна из общих знакомых Введенского и Фохт предупреждала последнюю, что тот – развратник, «живет с ужами».

142

Надпись на книге Введенского «О девочке Маше, о собаке Петушке и о кошке Ниточке» (М.; Л., 1937). О Е. В. Сафоновой, иллюстрировавшей эту книгу, см. вступит. статью к 1-му тому и Приложение X, 2. Е. В. Сафонова, сама бедствуя, нередко выручала Введенского, одалживая ему деньги. В пятидесятые годы книга была подарена ею Г. Б. Викторовой, вдове поэта.

143

Надпись на книге «Сказки братьев Гримм» (М.; Л., 1937). Титульный лист книги в 1966 г. был подарен Е. В. Сафоновой автору этих строк.

Приложение VI

«МОЯ МАМА ВСЯ В ЧАСАХ» И «РАДИКС»

1

И. В. Бахтерев (р. 1908) – поэт и драматург, сотоварищ Введенского и Хармса по «Левому флангу», «Радиксу» и «ОБЭРИУ». В 1930–1940-е годы написал в соавторстве с А. В. Разумовским (1907–1980) несколько пьес, из них наибольшей известностью пользовалась «Полководец Суворов» (1939). Стихотворения Бах-

терева публиковались в последние годы в журналах «Транспонанс», «Родник» (Рига) и «Искусство Ленинграда». См. о нем также ниже, Приложение VII.

— *Репетировать начали, собираясь по домам... репетиционная работа... стала... продолжаться в Белом зале Инхука.*—См. ниже: 3, 4, 6 и 7.

— *...обратились в Инхук к Казимиру Малевичу...*— Отношения участников «Радикса» – «Левого фланга» с художником, оказавшим огромное влияние на мировое искусство, были весьма дружественными. См. вступит. статью к 1-му тому и Приложение VII, 9 и 10 и примеч.

— *...с Игорем Терентьевым и Матюшиным...*— Об И. Г. Терентьеве (1892–1937) см. вступит. статью к 1-му тому и примеч. к №№ 125 и 132. О М. В. Матюшине (1861–1934) см. в кн.: «Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1974 год» (Л., 1976) и «К истории русского авангарда» (Стокгольм, 1976).

— *...в спектакле «Зимняя прогулка», состоявшемся зимой 1929 года.*— Точнее, 25 декабря 1928 г.: см. запись Хармса, помеченную этим числом: «в Доме печати вечер. Наша пиеса» (записная книжка № 16).

— *...Дойвбер Левин.*— Дойвбер (Борис Михайлович) Левин (1904–1941) – прозаик, член группы ОБЭРИУ (см. Приложение VII, 22, 23, 27 и 31). Из его сочинений сохранились только опубликованные книги для детей. Погиб на фронте.

2

...должен был... заменить шиллеровских «Разбойников».—В памяти Г. Н. Кацмана сохранилось это четверостишие Хармса:

Сквозны бухарские ворота
но не пройти мне сквозь
стоит злодей на поворотом –
он гвоздь.

— *...«семейство рыжих...»* – См. ниже: 6.

— *...в связи с рассказом Левина...*— Этот рассказ приводится в воспоминаниях Бахтерева (см.: [97. С. 78]).

— *...артист Шумов...*— Шумов,— вспоминает Г. Н. Кацман,— был очень хорошим балалаечником, ходил он в толстовке, с изогнутой палкой и в «задранной кепке».

— *...Лоэнгрин...*— Стихи для «кусков» с участием Лоэнгрина писал Введенский. Ср.: *гибко вышел белый гусь* в *Ответе богов* (№ 5) – пародийное переосмысление волшебного лебедя из Вагнеровского «Лоэнгрина».

— *...на пятисотрублевой... ассигнации... в «старушечий узелок»...*— Как указал нам И. В. Бахтерев, здесь постановщика «Моей мамы...» подвела память: заявление было написано – и оформлено рисунками и коллажами Бахтеревым – в виде длинного свитка и в «старушечий узелок» не завязывалось. См., однако, ниже: 3 и примеч.

— *...позвонили Малевичу и сейчас же к нему отправились.*— В дополнение к рассказу Г. Н. Кацмана И. В. Бахтерев сообщил нам следующие подробности: «Войдя в здание Инхука, мы (Введенский, Кацман, Хармс и я) разулись и дальше шли босиком. Войдя в кабинет Малевича, встали на колени. Малевич тут же

поднялся и встал, в свою очередь, на колени перед нами. Так, на коленях, мы и начали разговор».

— ...*Пиотровским*...— А. И. Пиотровский (1898—1938) — литературовед, театровед и переводчик (переводил Аристофана, Катулла, Феогнида и Эсхила), автор нескольких пьес и многих статей о театре и кинематографе; репрессирован.

— ...*Константин Вагинов*.— К. К. Вагинов (1899—1934) — поэт и прозаик, автор четырех книг стихотворений и четырех романов. Практически все его произведения вошли в две книги — «Козлиная песнь: Романы» (М., 1991) и «Звукоподобие: Собрание стихотворений» (в печати). Вагинов входил едва ли не во все литературные группы и объединения Ленинграда (кроме, разумеется, «Кузницы», «Перевала», РАППа и т. п.); к Левому флангу и ОБЭРИУ примыкал скорее формально, хотя сохранял дружеские отношения с их членами до конца жизни. См. также: Приложение VII, 13, 17, 22, 23, 25 и 27.

— ...*работу прекратить*.— К моменту окончания работы над спектаклем было осуществлено 10—12 кусков, всего же, по замыслу постановщика, в пьесе должно было быть 40 эпизодов.

— *Музыку... подбирал и исполнял Друскин*.— М. С. Друскин, брат Я. С. Друскина, служивший в то время в соседнем Институте истории искусств,— известный музыковед.

— *Занавес был разрисован человеческими глазами*...— Это была, по выражению Г. Н. Кацмана, «критика природного женского легкомыслия».

— ...*у Введенского в комнате*...— См. № 69 (Приложение III).

— ...*а вместо люстры висел семейный портрет*...— В комнате Введенского,— вспоминает Г. Н. Кацман,— все было сделано так, чтобы жить в ней было максимально неудобно. Ср. заметки Я. С. Друскина о безбытности Введенского — Приложение VIII.

Добавим в заключение, что программа «Радикса», как ее формулирует Г. Н. Кацман, чрезвычайно интересна и обнаруживает общность с некоторыми позднейшими направлениями западного театрального искусства, такими, как хэппенинг, отличаясь при этом от последних синкретической направленностью и широтой поставленных задач.

3

ЛГАЛИ. Ф. 4340 (ГИНХУК). Оп. 1. Ед. хр. 68. Л. 9. Приносим благодарность Т. Л. Никольской, указавшей нам этот документ.

Тексту предшествует коллаж, в нижней части которого помещен фрагмент пятирублевой ассигнации. Над этим фрагментом расположен шелковый с тиснением прямоугольник ярко-желтого цвета, который наложен на квадрат, вырезанный из ярко-синей материи и наклеенный на белый бумажный квадрат, с двух сторон выступающий за его края. Ниже фрагмента ассигнации наклеен выступающий из-под нее бумажный темного цвета полукруг, окаймленный бумажной же серебряной полосой. На квадрате из синей материи — два серебристо-серых треугольника; через составляющие коллажа проведена красная линия. Очевидна супрематическая стилистика коллажа, который авторы заявления сочли уместным поместить на заявлении, врученном Малевичу.

— ...*режиссер Георгий Кох-Боот*.— Псевдоним Г. Н. Кацмана (р. 1908).

— ...*режиссер Сергей Цимбал*— С. Л. Цимбал (1907–1978) — театровед, в то время сокурсник Бахтерева и Левина по Институту истории искусств.

— ...*поэт-чинарь*...— О термине «чинарь» см. ниже: Приложение VII, 15 и вступит. статью к 1-му тому.

4

Там же. Л. 2.

— *Н. Н. Пунин* (1888–1953) — известный искусствовед, пропагандист нового искусства.

5

Записная книжка № 8.

— *Воскресенский* — цензор Гублита.

6

Записная книжка № 7.

— ...*у Т. А. М.*— Т. е. у Т. А. Липавской (девичья фамилия — Мейер). См. о ней вступит. статью к 1-му тому и примеч. к № 20.

— ...*у Шурки*...— Т. е. у Введенского.

7

Записная книжка № 8.

— *Антонио. Танец Бородиной.*— Об Антонио и Бородиной см. выше: 2 (интервью Г. Н. Кацмана).

— *Радикс рухнул.*— См. там же, предпоследний абзац.

8

Там же.

— *Михайловский* — актер Ленфильма, впоследствии киносценарист.

— *Шумов*...— См. выше: примеч. к 2.

— *Гольдфарб*...— См. примеч. к Приложению VII, 25.

— *Вигилянский*...— Е. И. Вигилянский — учитель (преподавал в Царском Селе в той же школе, где учился Хармс), поэт (начинал традиционными стихами, позже входил в группу заумников Туфанова, потом «Радикс», «Левый фланг» и как «администратор» в ОБЭРИУ,— запись Хармса в записной книжке № 14, конец октября 1928 г.); везде выступал в основном как актер,— см. Приложение VII, 25.

— *Ратур*...— Ольга Ратур — студентка Института истории искусств, однокурсница И. В. Бахтерева и Г. Н. Кацмана.

— *Бабаева*...— пожилая актриса из Мастерской Форегтера («Мастфора»).

— *Солнцева*...— Инна Солнцева, урожденная княжна, правнучка Кутузова, по свидетельству Г. Н. Кацмана, очень хорошая пианистка и танцовщица (окончила Вагановское училище); в тридцатые годы по причине своего происхождения бедствовала.

— *Чугунов*...— Николай Чугунов, студент Института истории искусств, был в апреле 1927 г. арестован по одному делу с Г. Н. Кацманом; дальнейшая его судьба неизвестна.

— *Ермаков*...— Актер из Мастерской Форегтера.

9

Там же. Значение этой записи неясно. В это время «Радикс» переформировывается в «Левый фланг» (см. ниже: 10) — по за-

мыслу, творческое объединение различных левых сил, в отличие от первоначального «Радикса», связанного в основном с постановкой пьесы-монтажа «Моя мама вся в часах».

10

Там же. Составлено в конце марта 1927 г.

– *Шкловский...*– В. Б. Шкловский (1893–1984) – известный русский литературовед, один из основателей ОПОЯЗа, автор многих книг по истории и теории литературы, а также книг эпистолярно-мемуарного характера.

– *...О чинарях.*– См. вступит. статью к 1-му тому.

– *Клюйков.*– О Василии Клюйкове, после 1936 г. репрессированном, пишет в своих воспоминаниях Бахтерев (см.: [97, С. 61–62]).

– *Кох–Боот...*– См. выше: примеч. к 3.

– *Цимбал.*– См. там же.

– *Островский...*– А. Г. Островский (р. 1897) – литературовед и переводчик; автор-составитель книг «Эпиграмма и сатира» (Л., 1932) и др.

– *Бухштаб – Константин Вагинов.*– Статья Б. Я. Бухштаба (1904–1985) о Вагинове недавно опубликована в кн.: «Тыняновский сборник (Четвертые тыняновские чтения)». Рига, 1990. С. 273–277.

– *Л. Гинзбург...*– Л. Я. Гинзбург (1902–1990) – литературовед, близкий в те годы к «формальной школе», сотрудничала вместе с Введенским, Хармсом и Л. Липавским в журнале «Ёж», автор статей о Бенедиктове, Вяземском, Пушкине, а также таких известных книг, как «О лирике» (Л., 1974), «О психологической прозе» (Л., 1977), «О литературном герое» (Л., 1979) и др.

– *Гофман...*– В. А. Гофман (1899–1942) – литературный критик, автор книг «Слово оратора» (Л., 1932) и «Язык литературы» (Л., 1936); друг Н. Заболоцкого.

– *Степанов...*– Н. Л. Степанов (1902–1972) – литературовед, автор статей и книг о творчестве И. А. Крылова, Хлебникова и др.

– *Вагинов...*– См. о нем выше: примеч. к 2.

– *Хлебников – Стихи.*– Чрезвычайно интересно, что в «Творческий отдел», наряду с произведениями участников объединения, предполагалось включить стихи Велимира Хлебникова (которые, очевидно, предполагалось получить от друга Н. Заболоцкого, Н. Л. Степанова, начинавшего в то время готовить «Собрание произведений» поэта).

– *Туфанов – Стихи?* – О Туфанове см. вступит. статью к 1-му тому и Приложение VII, 4.

– *Дмитриев...*– В. В. Дмитриев (1900–1948) – известный театральный художник, поставил несколько спектаклей вместе с Мейерхольдом, впоследствии работал во МХАТе.

– *ГРАФИКА. 1). Заболоцкий.*– Н. Заболоцкий некоторое время учился у П. Н. Филонова. Из рисунков Заболоцкого сохранился, в частности, карандашный портрет Д. Хармса.

– *Филонов.*– П. Н. Филонов (1883–1941) – русский художник, основатель аналитической школы живописи; Введенский и Хармс были связаны преимущественно с его учениками – Т. Н. Глебовой, А. И. Порет и др.

Приложение VII

ДОКУМЕНТЫ, ОТНОСЯЩИЕСЯ К ПОЭТИКЕ И ЛИТЕРАТУРНОЙ СУДЬБЕ ВВЕДЕНСКОГО

1. *Письмо Александру Блоку*

Автограф рукой Введенского – ЦГАЛИ. Ф. 55. Оп. 1. Ед. хр. 119. Л. 1. О Л. Липавском и В. Алексееве см. вступит. ст. к 1-му тому и примеч. к № 40. К письму, написанному по старой орфографии, приложены стихи всех трех его авторов. На письме – пометы Блока: «Получил 20.I 1921. Отв. 23.I Ничто не нравится. Интереснее Алексеев». По словам Я. С. Друскина, Введенский с друзьями тогда же послали стихи Н. С. Гумилеву. См.: [131. С. 74–75].

2. *Г. Крыжицкий. Отрывок из статьи «Футуризм»*

– Жизнь искусства. 1923. № 27. С. 15. Цитаты из Введенского вынесены нами в Приложение III (№№ 45–47).

Г. К. Крыжицкий (1895–1976) – режиссер, одно время участник ФЭКС (см. примеч. к 24).

3. *Анкета...*

– ИРЛИ. Ф. 491 (Союз поэтов). № 5. Вопросы 11 и 12 вписаны заново вместо бывших ранее 11–15.

На бланке анкеты несколько пометок. Над текстом: «Принят⟨о⟩ ⟨*нрзб.*⟩ 9/V 24. Отв. секр. *Вс. Рождественский*»; «Состоит член⟨ом⟩ с 14/XI–24»; «Принять. Постановление приёмн⟨ой⟩ комиссии 14.XI–24 г., утвержд⟨ено⟩ правл⟨ением⟩, прот⟨окол⟩ № 12. 14/XI–24. Секретарь *Г. Шмерельсон*».

– *Союз поэтов* – Всероссийский Союз поэтов (1918–1929) первоначально был создан в Москве. Первым председателем петроградского отделения был А. А. Блок, за ним Гумилев.

3-а. *Анкета...*

Там же. Эта так называемая кооптационная анкета снабжена припиской: «Просьба заполнить настоящую анкету и в 3-х дневный срок доставить по вышеуказанному адресу; в противном случае, согл⟨асно⟩ циркулярам Губисполкома за № 37926, Вы будете исключены из списков членов В. С. П. Секретарь Правления *М. Фроман*».

4. *Вечер заумников*

Рукопись (ГПБ. Ф. 1232); автор неизвестен.

– ...*Туфанов...*– См. вступит. статью к 1-му тому.

– ...*Тинвин.*– В записных книжках Хармса встречается имя «доктора Ив. Ив. Тинвея».

– ...*«Михайлы» Хармса...*– Частично опубликованы в кн.: Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1978 год. Л., 1980. С. 71. Полная публикация ожидается в «Wiener Slawistischer Almanach».

— *Согласно теории расширенного восприятия мира...*— Теория расширенного смотрения М. В. Матюшина. См. вступит. статью к 1-му тому, а также «К истории русского авангарда» (Стокгольм, 1976. С. 159—187).

5. *Письмо Борису Пастернаку*

Автограф (ИМЛИ. Ф. 120. Оп. 1. № 33). К письму приложены адреса обоих авторов письма. Пастернак ошибочно назван Борисом Леонтьевичем. Приложенные к письму стихотворения не сохранились.

Весьма интересна самооценка Введенского и Хармса как «единственных левых поэтов Петрограда», хотя в это время они еще примыкали к возглавляемой А. Туфановым группе заумников «Левый фланг».

— «*Узел*» — кооперативное «карликовое» издательство (артель поэтов, зарегистрированная как... «промысловая артель»), существовавшее в Москве с 1926 по 1928 г. В правление издательства входили С. Парнок, М. Зенкевич и А. Эфрос. В «Узле» вышла книга Пастернака «Избранные стихи» (1926, первая книга издательства). Письмо, по-видимому, вызвано слухами о подготавливавшемся в издательстве альманахе «Узел», который, однако, не увидел света.

— *...от М. А. Кузмина...*— Об оценке Кузминым Введенского см. примеч. к № 72.

6

Записная книжка № 8. Записано около 10 ноября 1926 г.

— «*Комедия города Петербурга*», «*Казачья смерть*» — произведения Хармса (см.: [225, кн. 1, №№ 48 и 8]).

7

— Там же. Записано в середине ноября 1926 г., в эпоху «Радикса» (см. Приложение VI), многие участники которого перечислены в этом списке.

— О *Бахтереве* см. вступит. статью к 1-му тому и примеч. к Приложению VI, 1; о *Цимбале* — примеч. к Приложению VI, 10; о *Чугунове, Ратур* и *Солнцевой* — примеч. к Приложению VI, 8; о *Бородиной* — Прил. VI, 2.

— *Попова...*— Милица Попова — балерина, принимала участие в состоявшемся 24 января 1928 г. театрализованном вечере обэриутов «Три левых часа» (см. ниже: 25), сопровождая импровизированным танцем чтение К. Вагинова.

— *Ник. Кацман...*— Брат Г. Н. Кацмана.

— *Изотов...*— О Серафиме Изотове см. примеч. к № 8.

— *Герман...*— актриса.

— *Мальвина...*— имя знакомой С. Л. Цимбала.

— *Плисецкая-Грек...*— Галина Плисецкая-Грек — танцовщица и актриса.

8

Там же. Запись сделана в ночь с 26 на 27 ноября 1926 г.

По-видимому, связано с нюханием эфира (см. примеч. к № 13), т. к. следует непосредственно за первой из «эфирных записей».

С этой же «Программой...» связана и немного ранее сделанная запись:

«23 нояб⟨ря⟩, вторник. 1926 г.

Я, Даниил Хармс, обязуюсь предоставить себя до субботы в смысле выпивок и ночей Александру Ивановичу Введенскому.

Прим. Если выпивки не будет, которую Введенский признает достаточной, то срок переносится.

Даниил Хармс.

А. Введенский.

Клянусь в исполне⟨нии⟩ этого самым святым для меня на свете. *Д. X.*»

Приведенная выше расписка помечена: «Исполнено. *Д. X.*»

– *Чинарь* – см.: Я. С. Друскин [116] и вступит. статью к 1-му тому.

9

Записная книжка № 8. Записано в декабре 1926 г.

В первой части записи перечислены имена, составляющие основное ядро, во второй – участников группы заумников.

– *Н. Дмитриев...*– По-видимому, описка Д. Хармса: имеется в виду В. В. Дмитриев (см. примеч. к Прил. VI, 10).

– *Синельников...*– И. М. Синельников – поэт, в ранних стихотворениях близкий к поэтике «Столбцов» Заболоцкого (см. его ст-ние «Мясная» в кн.: Собрание стихотворений. Л., 1926. С. 53.

– *А. П. Туфанов...*– Правильно А. В. Туфанов,– см. вступит. статью к 1-му тому.

– *Г. Н. Матвеев из Владивостока.*– См. воспоминания И. В. Бахтерева: [97, с. 66].

10

Там же. Запись сделана в конце декабря 1926 г. См. вступит. статью к 1-му тому.

– *Сколько очков под Зайцем.– Граммофон плавает некрасиво.*– Обмен абсурдными репликами.

– *...невозможность «Уновиса»... Косая известность.*– По-видимому, имеется в виду, что, если новообразованное объединение примет название УНОВИС, создастся впечатление, что участники «Левого фланга» вошли в группу Малевича как его ученики.

11. «*В кружок друзей / камерной музыки...*»

Автограф Д. Хармса (ГПБ. Ф. 1232). Написанный Хармсом текст был вывешен у дверей «Кружка...» на Невском в качестве афиши выступления поэтов Левого фланга (см. ниже: 12). На листке с черновиками для афиши Хармсом записаны несколько фамилий, возможно, участников утренника: «Введенский, Бахтерев, Туфанов, Вигилянский, Заболоцкий, Вагинов, Хармс».

12

«Театры и зрелища» (Жизнь искусства. 1927. № 1. Приложение), с. 13-14.– Об этом утреннике вспоминает И. В. Бахтерев ([97, с. 83]).

13

Записная книжка № 8.

14

Там же, март 1927 г.

– *Фроман...*– М. А. Фроман (1891–1940), поэт и переводчик, занимал должность секретаря Союза Поэтов (см. выше: 3-а),

15

Там же.

— ...*Гаге, Игорю...* — Т. е. Г. Н. Кацману и И. В. Бахтереву.

— ...*чинаря...* — См. выше.

16

Смена. Л., 1927. № 76. 3 апр.— Обстоятельства, вызвавшие к жизни эту статью, проясняются как из ее содержания, так и из объяснительной записки Введенского и Хармса в Ленингр. отд-ние Союза поэтов — см. ниже: 17.

17

ИРЛИ. Ф. 491. Д. 5. Поскольку фонд Союза поэтов остается до сих пор неразобранным и составителям не была предоставлена возможность ознакомиться с этим документом, текст его печатается по публикации Ж.-Ф. Жаккара и А. Б. Устинова: Заумник Даниил Хармс: Начало пути // Wiener Slawistischer Almanach. Bd. 27.— В печати.

18

Записная книжка № 8.

— ...*Садофьев...* — И. Садофьев (1889—1965) с 1924 по 1928 г. занимал должность председателя Союза поэтов.

— ...*Рождественский.* — Вс. Рождественский (1895—1976) — поэт и переводчик, член правления Союза поэтов. Описан К. Вагиновым в романе «Козлиная песнь» под именем Троицын.

19

Там же. Записано в апреле или мае 1927 г.

— *Вагинова...* — См. вступит. статью к 1-му тому и примеч. к Приложению VI, 2.

— *Бахтерева...* — См. примеч. к Приложению VI, 1.

— *Липавского...* — См. вступит. статью к 1-му тому.

— *Штейнмана...* — З. Я. Штейнман (1907—1967) — критик, в то время студент Института истории искусств.

— *Дмитриева...* — См. примеч. к Приложению VI, 10.

— ...*Эрбштейн* — Б. М. Эрбштейн (1901—1964) — художник, ученик Петрова-Водкина. В 1931 г. одновременно с Введенским был арестован (см. вступит. статью к 1-му тому).

20

Жизнь искусства. 1927. № 44 (1 ноября). С. 14.

Заметка Толмачева содержит первое упоминание о «реальном искусстве».

21—22

Записная книжка № 11, начало декабря 1927 г.

— *Олейников...* — См. вступит. статью к 1-му тому.

— *Житков...* — Б. С. Житков (1882—1938) — известный писатель, прозаик; писал преимущественно для детей. Поддерживал добрые отношения с Хармсом и Введенским.

23

Там же, начало 1928 г.

– *Клюев*...– Н. А. Клюев (1887–1937) – известный поэт, центральная фигура в группе так называемых «крестьянских поэтов» (Есенин, Клычков, Орешин, Радимов и др.); в 1933 г. был репрессирован.

– *Кропачев* и *Введенский* в спектакле «Елизавета Бам» заняты не были – см. ниже: 25.

24. *Из статьи «ОБЭРИУ»*

«Афиши Дома Печати». 1928. № 2. С. 11–12.

Статья «Обэриу» состоит из краткого вступления и четырех глав: «Общественное лицо ОБЭРИУ», «Поэзия ОБЭРИУТОВ» (написаны Н. А. Заболоцким), «На путях к новому кино» (написана А. В. Разумовским) и «Театр ОБЭРИУ» (написана И. В. Бахтеревым и Дойвбером Левиным). Полный текст статьи многократно перепечатывался. Об истории названия см. вступит. статью к 1-му тому.

25

Там же, с. 13. Сокращенный текст афиши был дважды опубликован в «Красной газете» (вечерний выпуск): №№ 21 и 23. 22 и 24 января 1928 г. (второй раз в перевернутом виде). Кроме того, полный текст (с незначительными разночтениями) был выпущен в виде афиши для расклейки. Текст афиши был составлен коллегиально.

– *Конферансье будет ездить на трехколесном велосипеде по невероятным линиям и фигурам.*– Назначенный конферансье С. Л. Цимбал не только не ездил по сцене на велосипеде, но и не вел вечера,– вел вечер, как и большинство вечеров ОБЭРИУ, Введенский. Добавим, что Введенский обладал ораторским талантом, в частности, блестяще отвечал на вопросы и записки из зала.

– *Грин* (*Елизавета Бам*)...– Грин – театральный псевдоним А. Я. Гольдфарб, в то время жены Л. Липавского. Гольдфарб играла роль Елизаветы и в постановке «Радикса» (см. Приложение VI, 8).

– ...*Маневич* (*Иван Иванович*)...– Павел («Чарли») Маневич – студент, рабочий Путиловского завода, играл в художественной самодеятельности, обладал комическим дарованием.

– ...*Варшавский* (*Петр Николаевич*)...– Юрий Петрович Варшавский – студент Института истории искусств, однокурсник Г. Н. Кацмана и И. В. Бахтерева, писал стихи (см. запись Д. Хармса в его записной книжке № 14: «На четверг 1 ноября 1928 года. У меня читка Варшавского и Рахтанова»).

– ...*Вигилянский* (*папаша*)...– О Вигилянском см. ниже: 29 и примеч. к Приложению VI, 1. Он играл роль папаши и в постановке «Радикса» (см. Приложение VI, 8).

– ...*Бабаева* (*мамаша*)...– Как и в случае с Грин и Вигилянским, Бабаева сохранила свою роль (см. там же).

– ...*Кропачев* (*нищий*).– Нищего играл артист Этингер. О Кропачеве см.: [97. С. 90].

– *Фильм № 1 «Мясорубка»*...– См.: [97, с. 87 и 97].

— *Вожатый вечера Ю. Гольц.*— Ю. Гольц (один из ведущих актеров театра Терентьева) никакого участия в вечере не принимал.

26

Красная газета (вечерний выпуск). 1928. № 24 (1694). 25 января. Сохраняем написание «Обереут» и некоторые другие погрешности оригинала. *Л. Лесная* (Л. В. Шперлинг, 1889—?) — журналистка, детская писательница. До революции сотрудничала в журналах «Солнце России» и «Новый Сатирикон».

— ...*Кропачева написать вверх головой*...— См. выше: примеч. к № 25.

— ...*кувырканье Фекса*...— Правильно — «фэксов», т. е. участников «Фабрики эксцентрического актера» (ФЭКС) — Г. М. Козинцева, Л. З. Трауберга, к которым первоначально примыкали Г. К. Крыжицкий, С. И. Юткевич и другие.

— *Если ты идешь покупать птицу*...— и т. д.— Неточная цитата реплики Папаши: «Покупая птицу, смотри, нет ли у нее зубов. Если есть зубы, то это не птица.»

27

Записные книжки №№ 12 и 13.

— *П. А. Мансуров* (1896—1983) — художник, в 1926—1928 гг. руководил экспериментальным отделом ГИНХУКа. Мансуров написал портрет Д. Хармса (в конце тридцатых годов вместе с еще одной работой художника принадлежал Хармсу). См. вступит. статью к 1-му тому.

28—29

Записная книжка № 14. Записи сделаны в конце октября 1928 г.

...*Каплуна*.— Очевидно, художника А. Л. Каплана (1902—1980), начинавшего, но не завершившего оформление спектакля «Елизавета Бам» на вечере «Три левых часа». См.: [207].

30

Записная книжка № 16. Записано в декабре 1928 г.— Возможно, относится к выступлению в Институте истории искусств (ср. № 105-а (Приложение III) и примеч.).

— *Б. М. Эйхенбаум* (1886—1959) — известный литературовед, участник ОПОЯЗа.

31

Записная книжка № 19. Оглавление составлено весной 1929 г. См. также вступит. статью к 1-му тому.

32

Там же.

— ...*и Маршака*.— При поддержке С. Я. Маршака Введенский и Хармс начали писать для детей. Позднейшее отношение Введенского и Хармса к Маршаку было, однако, двойственным.

33

См. примеч. к № 106 (Приложение III).

34

Смена. Л., 1930. № 81. 9 апр.

34-а

Ленинград. 1930. № 1 (май). С. 1–2. Статья написана, очевидно, по материалам фельетона Л. Нильвича (*34*).

35

Красная новь. 1932. Кн. 2. С. 163–164. К заглавию статьи в журнале сноска: «Речь на поэтической дискуссии ВССП 16 декабря 1931 г.».

– *Н. Н. Асеев* (1889–1967) – поэт и критик; в молодости входил в ориентированные на футуризм группы «Центрифуга» и «Творчество».

– *В. М. Саянов* (1903–1956) – поэт и прозаик, автор многих книг; был ответственным редактором журнала «Звезда» (до августа 1946 г.).

– *М. А. Тарловский* (1902–1952) – поэт, автор трех книг стихотворений; с 1935 г. выступал в печати только как переводчик.

– *Маленькая рыбка...* – начало ст-ния Н. Олейникова «Карась».

36

Записная книжка № 25. Записано в мае 1933 г.

У. Блейк (1757–1827) – английский поэт и художник, во многом предвосхитивший в своем творчестве модернизм.

37

Записная книжка № 28. Записано в октябре 1933 г.

38

Записная книжка № 31. Записано 20 сентября 1934 г. Речь, по-видимому, идет о сценарии какого-то детского фильма.

39

Печатается по машинописи. Фрагмент (8) печатается по записи, сделанной Т. А. Липавской (ГПБ. Ф. 1232).

А. В. – Александр Введенский, *Д. Х.* – Даниил Хармс, *Л. Л.* – Леонид Липавский, *Н. М.* – Николай Макарович Олейников, *Я. С.* – Яков Семенович Друскин, *Н. А.* – Николай Алексеевич Заболоцкий, *Д. Д.* – Дмитрий Дмитриевич Михайлов (филолог-германист; умер в блокаду).

39.4

А. В. нашел в себе сходство с Пушкиным. – См. шестой *Разговор* (№ 29.6) и примеч. к нему.

39.6

...роман А. В. – *Убийцы вы дураки* (№ 105).

39.9

Новгород мне понравился.— В Новгороде в это время жил в ссылке А. В. Туфанов.

39.12

...роман... мой...— См. выше.

Приложение VIII

Я. С. Друскин. МАТЕРИАЛЫ К ПОЭТИКЕ ВВЕДЕНСКОГО

Заметки Я. С. Друскина составлены нами из его посмертных записок, выдержек из неизданной книги «Звезда бессмыслицы» и небольшого сочинения «Стадии понимания».

Приложение IX

ПРОИЗВЕДЕНИЯ, ОБРАЩЕННЫЕ К ВВЕДЕНСКОМУ...

1

Автограф сохранился в архиве Хармса.— Во избежание ссоры, которая была бы неизбежной между Введенским и Заболоцким, Хармс, высоко ценивший обоих (см. Приложение VII, 13), а также единство участников литературного содружества, взял письмо у автора, но адресату не передал. Ср. некоторые соображения Я. С. Друскина во вступит. примеч. к №№ 133–136 (Приложение IV).

2

Автограф также сохранился в архиве Хармса. Частично (без заключительной части) опубликовано: Заболоцкий Н. [124. С. 383–385 и 636].

– *...дева Там...*— Т. А. Липавская.

– *...Горфункеля сыны... тогда приходит сам Горфункель.*— См. воспоминания И. В. Бахтерева [97. С. 57–58].

– *Данило... Сашка... Тамара Алексанна...*— Д. Хармс, А. Введенский, Т. А. Липавская.

– *Наутро там нашли три трупа. / Лука...*— Цитата из поэмы «Лука Мудищев», приписываемой И. С. Баркову.

– *Кепка...*— Собачка Хармса.

– *...стихотворный совет в рамке.*— Стихотворная часть постскриптума заключена автором в рамку.

– *Шурка... Игорь...*— А. Введенский, И. Бахтерев.

– *...папиросы не забудь!* – Последняя строка обращена к Введенскому, постоянно оставлявшему и терявшему папиросы.

3

– *Н. Заболоцкий.* [124. С. 455].

4

– *Д. Хармс* [225. Кн. 1, № 24].

5

– Там же. Кн. 2, № 95.

6

– Там же. Кн. 5, № 393 (в печати).

– *Это болтун и азартный игрок.*– Ср. примеч. к № 29.4 и Приложению VII, 25.

В заключение добавим, что, кроме приведенных нами произведений и записей Хармса (Приложения III, VI, VII и Примечания), он часто упоминает имя Введенского в своих дневниках и письмах (см.: [225. Кн. 7]), а также в различных других записях, большей частью трудно расшифровываемых (например: «Шурка свертел идиотскую папиросу» и т. п.).

Приложение X

МАТЕРИАЛЫ, ОТНОСЯЩИЕСЯ К АРЕСТАМ, ССЫЛКЕ И ГИБЕЛИ ВВЕДЕНСКОГО

1

Мы вынуждены ограничиться цитатой из ответа на запрос редакции «Библиотеки поэта» издательства «Советский писатель», так как от ознакомления нас с делом Введенского КГБ уклонился.

2

Интервью взято 31 мая 1988 г. сценаристом М. Вишневецкой в связи с работой над фильмом о Хармсе. О С. М. Гершове см. вступит. статью к 1-му тому.

3–7

Оригиналы хранятся в семье поэта. Заявление Г. Б. Викторовой (*3*) и записка Введенского (*4*) печатаются впервые.

БИБЛИОГРАФИЯ

Полное библиографическое описание того или иного издания приводится только при его первом упоминании; все последующие даются сокращенно: опускаются подзаголовки, место и год издания, издательство и т. п. (при этом в скобках приводится номер Библиографии, где это издание давалось – с полным описанием – впервые).

С несколькими зарубежными изданиями ознакомиться de visu нам не удалось; эти издания указаны нам R. Giaquinta и J.-Ph. Jaccard (которым мы выражаем благодарность) и отмечены в Библиографии звездочками. О некоторых книгах, содержащих переводы произведений Введенского, мы не смогли получить никаких данных – эти книги (например: Antologia nowoczesnej poezji rosyjskej. Wroclaw, 1971. T. II; Antologija ruske poezije: XVII–XX vek. Beograd, 1977. Knj. 2; Bam en ander prosa. Amsterdam, 1978; Ruska avangarda. Zagreb, 1984) в Библиографию не включены.

I. ПУБЛИКАЦИИ

1. *Битва* // Время и мы. № 29.– Нью-Йорк, 1978. С. 201–203.
2. То же / Публ. А. Герасимовой // Памир.– Душанбе, 1989. № 1. С. 131–133.
3. *Больной который стал волной* // A. Vvedenskij. Izbrannoe (*далее* – Избранное; *см. № 71*). С. 82–86.
4. *Всё* / Публ. А. Герасимовой // Дружба народов. 1988. № 7. С. 177–178.
5. *Где. Когда* / Публ. Л. Друскиной // Аврора.– Л., 1989. № 6. С. 119–120.
6. То же / Публ. М. Мейлаха // Литератор.– Л., 1991. № 20 (74). Май. С. 5.
7. *Гость на коне* // Избранное. С. 101–103.
8. То же // Mihail Chemiakin. St. Pétersbourg. Paris: Galerie Altmann Carpentier, 1976. P. 88.
9. То же // Аполлонъ-77. Париж, 1977. С. 31.
10. То же / Публ. Е. Радова и А. Никитаева // В мире книг. 1987. № 6. С. 68.
11. То же / Публ. Л. Друскиной // Аврора. 1989. № 6. С. 117–118.
12. *Две птички, горе, лев и ночь* // Избранное. С. 86–90.
13. *Дело Козлова и Ослова*: (Из пьесы *Ёлка у Ивановых*: [Отрывок]) / Публ. А. Александрова и М. Максимова // Смена. 1990. 14 апр.
14. *10 стихов александравведенского* / Публ. Вл. Эрля // Wiener Slawistischer Almanach. Bd. 27.– Wien, 1991. S. 224–228.
15. *Ёлка у Ивановых* / Публ. М. Арндта // Грани. № 81. 1971. С. 84–108.

---

* Составили *М. Мейлах, С. Николаев и Вл. Эрль.*

16. То же // Избранное. С. 50–74.
17. То же / Публ. Е. Радова // Полярная звезда.– Якутск, 1990. № 3. С. 66–77.
18. То же / Публ. М. Мейлаха // Ново-Басманная, 19. 1990. М.: Худож. лит., 1990. С. 365–385.
19. *Зеркало и музыкант* // Время и мы. № 29. 1978. С. 192–197.
20. То же / Публ. А. Герасимовой // Юность. 1988. № 9. С. 91.
21. *Значенье моря* / Публ. А. Александрова и М. Мейлаха // Материалы XXII научной студенческой конференции: Поэтика. История литературы. Лингвистика. Тарту: ТГУ, 1967. С. 109–112.
22. То же // Избранное. С. 91–94.
23. *И я в моём тёплом теле...* / Публ. Е. Радова и А. Никитаева // В мире книг. 1987. № 6. С. 65.
24. *Кончина моря* // Избранное. С. 23–26.
25. *Кругом возможно Бог* / Публ. М. Мейлаха // Эхо.– Париж, 1978. № 2. С. 114–137.
26. То же / Публ. М. Мейлаха // Лабиринт / Эксцентр. № 3. 1991. С. 179–205.
27. *Куприянов и Наташа* // Аполлонъ-77. С. 28–30.
28. То же / Публ. М. Мейлаха // Slavica Hierosolymitana. Vol. III. 1978. P. 258–262.
29. То же / Публ. М. Мейлаха // Искусство Ленинграда. 1990. № 5. С. 64–68.
30. *Минин и Пожарский* // Aleksandr Vvedenskij. Minin i Požarskij / Hrsg. F. Ph. Ingold. München: Otto Sagner, 1978.– (Arbeiten und Texte zur Slavistik. 15).
31. *Мир* // Избранное. С. 20–22.
32. То же / Публ. А. Александрова // День поэзии, 1988. Л.: Сов. писатель, 1988. С. 233–234.
33. То же / Публ. А. Александрова и М. Максимова // Смена.– Л., 1990. 14 апр.
34. *Мне жалко что я не зверь...* // Избранное. С. 98–100.
35. То же / Публ. Е. Радова и А. Никитаева // В мире книг. 1987. № 6. С. 68–69.
36. То же / Публ. Л. Друскиной // Аврора. 1989. № 6. С. 116–117.– *Под загл. «Ковер гортензия»*.
37. То же / Публ. А. Александрова и М. Максимова // Смена. 1990. 14 апр.
38. *Начало поэмы* // Собрание стихотворений.– Л.: Л/о В. С. П., 1926. С. 14–15.– (Ленинградский Союз поэтов).
39. То же: [Отрывки] // Избранное. С. 76 и 94.
40. То же / Публ. А. Герасимовой // Памир. 1989. № 1. С. 130–131.
41. *Некоторое количество разговоров*: 1. Разговор о сумасшедшем доме // Аполлонъ-77. С. 27.
42. *Некоторое количество разговоров (или начисто переделанный темник)* / Публ. М. Мейлаха // Эхо. 1978. № 1. С. 92–106.
43. То же / Публ. М. Мейлаха // Лит. обозрение. 1992. (В печати).
44. *Но вопли трудных англичан...*: [Минин и Пожарский: Отрывок] // Костер. Л., 1927. С. 23–25.– (Ленинградский Союз поэтов).
45. То же // Избранное. С. 77–78.
46. *Ответ богов* / Публ. А. Герасимовой // Дружба народов. 1988. № 7. С. 176–177.
47. *Очевидец и крыса* // Избранное. С. 44–49 и 41–43,

48. *Потец* / Публ. М. Мейлаха // Russian Literature Triquarterly. N. 11. 1975. P. 481–487.
49. То же // Аполлонъ-77. С. 23–26.
50. То же / Публ. А. Александрова // Звезда. 1989. № 10. С. 181–183.
51. То же / Публ. М. Мейлаха // Даугава.– Рига, 1990. № 10. С. 107–111.
52. *Приглашение меня подумать* // Избранное. С. 104–106.
53. То же / Публ. Е. Радова и А. Никитаева // В мире книг. 1987. № 6. С. 67–68.
54. То же / Публ. Л. Друскиной // Аврора. 1989. № 6. С. 118–119.
55. То же / Публ. А. Александрова и М. Максимова // Смена. 1990. 14 апр.
56. *Разговор об отсутствии поэзии*: [Некоторое количество разговоров, 2] / Публ. А. Александрова и М. Максимова // Там же.
57. *Снег лежит...* // Время и мы. № 29. 1978. С. 204–206.
58. *Стихи из цикла «Дивертисмент»* / Публ. А. Кобринского и М. Мейлаха // Блоковский сборник. X (Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. Вып. 881). Тарту, 1990 (1991). С. 75–78.
59. *Суд ушел* / Публ. А. Герасимовой // Памир. 1989. № 1. С. 133–136.
60. *Сутки* // Избранное. С. 37–40.
61. *Человек весёлый Франц...* // Там же. С. 79–81.
62. То же // Время и мы. № 29. 1978. С. 198–200.
63. *Четыре описания* // Избранное. С. 27–36.
64. То же / Публ. А. Герасимовой // Радуга.– Таллинн, 1988. № 9. С. 29–40.
65. То же / Публ. М. Мейлаха // Вестник новой литературы. № 4. 1991. (В печати).
66. *Элегия* / Публ. А. Александрова и М. Мейлаха // Материалы XXII научной студенческой конференции. С. 113–115.
67. То же // Slavonic and East European Review. 1970. Vol. XLVIII. N. 112. P. 425–426.
68. То же // Избранное. С. 95–97.
69. То же / Публ. Н. И. Харджиева и С. Сигея // Транспонанс. № 27.– [Ейск], 1985. С. 122–125.
70. То же / Публ. Вл. Глоцера // Новый мир. 1987. № 5. С. 213–214.– *См. также № 155 (рец.).*
71. Aleksandr Vvedenskij. Izbrannoe / Hrsg. und eingel. W. Kasack.– München: Otto Sagner, 1974.– (Arbeiten und Texte zur Slavistik. 5).– *См. также № 236 (рец.).*
72. А. Введенский. Полное собрание сочинений / Вступит. ст., подг. текста и примеч. М. Мейлаха. Анн Арбор: Ардис. 1980. Т. 1. (С. I–XL; 1–178); 1984. Т. 2. (С. 179–381).

II. ПЕРЕВОДЫ

73. *Бурчание в желудке во время объяснения в любви* / Пер. P. Urban // Aleksandr Vvedenskij. Kuprijanov und Nataša. Berlin: Friedenauer Presse, 1986. S. 14.
74. *Где. Когда* / Пер. R. R. Milner-Gulland // London Magazine. 1972/1973. Vol. XII. N. 5. P. 108–111.
75. То же // Russian Poetry: The Modern period / J. Glad and D. Weissbort, eds.– Univ. of Iowa press, 1978. P. 125–128.
76. То же / Пер. P. Urban // Aleksandr Vvedenskij. Eine gewisse Anzahl Gespräche und zwei Gedichte. Berlin: Friedenauer Presse, 1987. S. 21–24.

77. *Ёлка у Ивановых* / Пер. G. Gibian // Pussia's Lost Literature of the Absurd: A Literary Discovery: Selected Works Of Daniil Kharms And Alexander Vvedensky / Ed. and transl. G. Gibian.— Ithaca; London: Cornell Univ. press, 1971.
— Idem / 2nd ed.— New York: Norton, 1974. P. 161–189.
См. также №№ 234, 240, 249, 257 (рец.).
78. То же / Пер. N. i W. Woroszylcy // Dialog.— Warszawa, 1984. R. XXIX. N. 2. S. 81–95.
79. *Куприянов и Наташа* // Aleksandr Vvedeskij. Kuprijanov und Nataša / Aus Russ. übers. und hrsg. P. Urban.— S. 3–12.
80. *Некоторое количество разговоров*: 2. Разговор об отсутствии поэзии. 3. Разговор о воспоминании событий / Пер. V. Daněk // Světová literatura.— Praha, 1968. R. XIII. N. 6. S. 165–167.
81. *Некоторое количество разговоров* / Пер. A. S. Nakhimovsky // Ulbandus Review.— New York, 1977. Vol. I. N. 1. P. 112–137.
82. То же / Пер. P. Urban // Aleksandr Vvedenskij. Eine gewisse Anzahl Gespräche... (*N. 76*). S. 3–20.
83. *Очевидец и крыса*: Отрывок / Пер. A. Mandalian // Poezja.— Warszawa, 1971. R. VII. N. 5 (66). S. 56–57.
84. *Потец* / Пер. V. Daněk // Světová literatura. 1968. R. XIII. N. 6. S. 168–173.
85. *Элегия* / Пер. V. Daněk // Ibid. S. 174.
86. То же / Пер. Z. Fedecki // Twórczość.— Warszawa, 1987. R. XLIII. N. 9 (502). S. 5–6.

III. ЛИТЕРАТУРА

87. Александров А. «В широких шляпах, длинных пиджаках...»: Поэты ОБЭРИУ // День поэзии. 1988. Л., 1988. С. 229–231.
88. Александров А. *Кто?* и *Лето* Александра Введенского // Детская литература. 1968. № 9. С. 14–16.
89. Александров А. ОБЭРИУ: Предварительные заметки // Československá rusistica. 1968. N. 5. S. 296–303.
То же / R. Messina // Rassegna sovietica. 1971. N. 4. P. 188–197.
90. Александров А. Стихотворение Николая Заболоцкого «Восстание» // Русская литература. 1966. № 3. С. 190–193.
91. Александров А. Ученик Мельхиседека: О жизни и творчестве Александра Введенского // Звезда. 1989. № 10. С. 177–180.
92. Александров А., Максимов М. Александр Введенский // Смена. 1990. 14 апр.
93. Александров А., Мейлах М. Творчество Александра Введенского // Материалы XXII научной студенческой конференции (*№ 21*). С. 105–109.
То же / Пер. R. Messina // Rassegna sovietica. 1972. N. 1/2. P. 223–225.
94. Арндт М. «ОБЭРИУ» // Грани. № 81. 1971. С. 45–64.
95. Асеев Н. Сегодняшний день советской поэзии // Красная новь. 1932. Кн. 2. С. 159–172.
96. Бахтерев И. В магазине старьевщика // Родник.— Рига, 1987. № 12. С. 52.
97. Бахтерев И. Когда мы были молодыми: Невыдуманный рассказ // Воспоминания о Н. Заболоцком / Изд. 2-е, доп. М.: Сов. писатель, 1984. С. 57–100.

98. [Бахтин В., Лурье А.] Введенский... // Писатели Ленинграда: Биобиблиогр. справочник. 1934–1981 / Авторы-сост. В. Бахтин и А. Лурье. Л.: Лениздат, 1982. С. 60.– *См. также № 175* (*рец.*).

99. Блюмбаум А. Б., Морев Г. А. «Ванна Архимеда»: К истории несостоявшегося издания // Wiener Slawistischer Almanach. Bd. 28. 1991. S. 263–269.

100. Ванталов Б. Море и тетрадь // Транспонанс. 1980. № 2 (6). С. 42–46.

101. Введенский... // Лит. энциклопедический словарь.– М.: Сов. энциклопедия, 1987. С. 569.

102. [Витман А. М., Оськина Л. Г.] Введенский... // Советские детские писатели: Биобиблиогр. словарь (1917–1957) / Сост. А. М. Витман и Л. Г. Оськина. М.: Гос. изд-во детской литературы, 1961. С. 73.

103. Герасимова А. [Вступит. заметка] // Юность. 1988. № 9. С. 90.

104. Герасимова А. Два стихотворения // Дружба народов. 1988. № 7. С. 175.

105. Герасимова А. ОБЭРИУ: Проблема смешного // Вопр. литературы. 1988. № 4. С. 48–79.

106. Герасимова А. Примечания // Радуга.– Таллинн, 1988. № 9. С. 40–48.

107. Герасимова А. Проблема смешного в творчестве обэриутов: Автореф. канд. филолог. наук.– М.: Изд-во МГУ, 1988.

108. Герасимова А. Суд ушел // Памир. 1989. № 1. С. 128–129.

109. Гильдебрандт О. Н. М. А. Кузмин / Предисл. и коммент. Г. А. Морева; Публ. и подг. текста М. В. Толмачева // Лица: Биограф.– альманах. Вып. 1. М.; СПб., 1992. (В печати).

110. Глоцер Вл. [Вступит. слово] // Новый мир. 1987. № 5. С. 212.

111. Глоцер Вл. ОБЭРИУ // Лит. энциклопедический словарь. М.: Сов. энциклопедия, 1987. С. 257–258.

112. Грибанов А. Стэнфордские исследования по славистике // Русская мысль. 1988. 24 июня (Лит. прил. № 6). С. IV–V.– *См. № 160.*

113. Друскин Я. Вблизи вестников / Сост., ред. и предисл. Г. Орлова. Washington: H. A. Frager, 1988.

114. Друскин Я. С. Звезда бессмыслицы. (Готовится к изд.).

115. Друскин Я. С. Стадии понимания // Wiener Slawistischer Almanach. Bd. 15.– Wien, 1985. S. 405–413.

116. Друскин Я. С. Чинари // Ibid. S. 381–403.

117. Друскин Я. С. То же / Публ. Л. Друскиной // Аврора. 1989. № 6. С. 103–115.

118. Друскина Л. Было такое содружество // Там же. С. 100–102.

119. Дымшиц А. С Маяковским // Дымшиц А. Звенья памяти: Портреты и зарисовки / Изд. 2-е, доп. М.: Сов. писатель, 1975. С. 11–29.

120. Елагин И. Память / Подг. текста Е. Витковского // Ново-Басманная, 19. 1990 (*№ 18*). С. 721.

121. Жаккар Ж.-Ф. Даниил Хармс: Театр абсурда – реальный театр: Прочтение пьесы «Елизавета Бам» // Russian Literature. 1990. Vol. XXVII. N. 1. P. 21–40.

122. Жукова Л. Эпилоги. Кн. 1. New York: Chalidze Publ., 1983. С. 162, 184, 222–227, 264.
123. Заболоцкий Н. История моего заключения. М., 1991. С. 8.– (Б-ка «Огонёк». № 18).
124. Заболоцкий Н. Собрание сочинений: В 3 т. Т. 1. М.: Худож. лит., 1983.– С. 249, 383–385, 455, 521–524, 625, 635–636, 641.
125. Иоффе Н., Железнов Л. Дела литературные: (О чинарях) // Смена.– Л., 1927. 3 апр.
126. Йованович М. А. Введенский – пародист: К разбору *Елки у Ивановых* // Wiener Slawistischer Almanach. Bd. 12.– Wien, 1983. S. 71–86.
127. Каверин В. В старом доме // Звезда. 1971. № 10. С. 143–144.
128. Казак В. Введенский... // Казак В. Энциклопедический словарь русской литературы с 1917 года / Пер. с нем. Е. Варгафтик и И. Бурихина. Лондон: Overseas Publ. Interchange, 1988. С. 154–156.
129. Казак В. Обэриу // Там же. С. 543–545.
130. Кобринский А. А. Некоторые проблемы поэтики Александра Введенского // Поэзия русского и украинского авангарда: История, поэтика, традиции (1910–1990 г..): Тез. докл. Всесоюзн. науч. конф. Херсон: Херсонский гос. пед. ин-т, 1990. С. 94–96.
131. Кобринский А. А., Мейлах М. Б. Введенский и Блок: Материалы к поэтической предыстории ОБЭРИУ // Блоковский сборник. X. (Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. Вып. 881).– Тарту, 1990 (1991). С. 72–81.
132. Констриктор Б. Открытие Летербурга // Михаил Кузмин и русская культура XX века: Тез. и материалы конф. 15–17 мая 1990 г. Л.: Музей Анны Ахматовой в Фонтанном Доме, 1990. С. 108–109.
133. Констриктор Б. Открытие Летербурга: Историческая тема у обэриутов // Сумерки. № 9.– Л., 1990. С. 100–106.
134. Констриктор Б. Эра ментальных путешествий // Поэзия русского и украинского авангарда (*№ 130*). С. 3.
135. Констриктор Б. То же // Транспонанс. 1982. № 2 (12).
136. Констриктор Б. То же // Авангардисты в Херсоне. Ч. II. Приложение к газ. «Трибуна». Херсон, 1990.
137. К[рыжицкий] Г. Футуризм // Жизнь искусства. 1923. № 27. С. 14–15.
138. Кузьминский К. К. Vermidea. Червеобразные. В поисках червя // У голубой лагуны: Антология новейшей русской поэзии: В 5 т. / Кузьминский К. К. и Ковалев Г. Л. (сост.).– Ньютонвилл: Ориентал Резерч. 1983. Т. 4А. С. 30–35.
139. Левин И. Мир вымышленный и мир созданный // Континент. № 24.– Париж, 1980. С. 271–275.
140. Левинтон Г. А., Смирнов И. П. «На поле Куликовом» Блока и памятники Куликовского цикла // Куликовская битва и подъем национального самосознания. Л.: Наука, 1979.– (Тр. Отд. древнерус. лит. Т. XXXIV). С. 72–95.
141. Лесная Л. Ытуеребо // Красная газета: Веч. вып. 1928. 25 янв.
142. Липавская Т. Встречи с Николаем Алексеевичем и его друзьями // Воспоминания о Заболоцком (*№ 97*). С. 47–56.

143. Липавский Л. Из разговоров «Чинарей» / Публ. Л. Друскиной // Аврора. 1989. № 6. С. 123–131.
144. Липавский Л. Разговоры. (Готовится к изданию).
145. Лихачев Д. С. Из комментария к стихотворению А. Блока «Ночь, улица, фонарь, аптека» // Русская литература. 1978. № 1. С. 186–188.
146. Малевич К. О поэзии // Изобразительное искусство: Журн. Отд. изобр. искусств КНП. № 1.– Пб., 1919. С. 31–35.
147. Малевич К. С. Письма к М. В. Матюшину / Публ. Е. Ф. Ковтуна // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1974 год. Л.: Наука, 1976. С. 177–195.
148. Маршак С. Письмо Л. К. Чуковской. 14 августа ⟨1928⟩ // *Маршак С.* Собр. соч.: В 8 т. М.: Худож. лит., 1972. Т. 8. С. 108.
149. Мацуев Н. Введенский... // Мацуев Н. Русские советские писатели: Материалы для биогр. словаря. 1917–1967. М.: Сов. писатель, 1981. С. 47.
150. Мейлах М. Александр Введенский // Russian Literature Triquarterly. N 11. 1975. P. 479–480.
151. Мейлах М. Возвращение обэриутов // Красное знамя.– Даугавпилс, 1988. 27 дек. С. 6.
152. Мейлах М. Даниил Хармс: Anecdota posthuma // Учебный материал по теории литературы: Жанры словесного текста: Анекдот.– Таллинн: Таллиннский пед. ин-т, 1989. С. 53–58.
153. Мейлах М. Даниил Хармс: Anecdota posthuma: (Посмертные анекдоты Даниила Хармса) // Русская мысль. 1989. 23 июня (Лит. прил. № 8). С. X–XI.
154. Мейлах М. Заметки о театре обэриутов // Театр. 1991. № 11. С. 173–179.
155. Мейлах М. К публикации *Элегии* Александра Введенского в «Новом мире» // Русская мысль (Лит. прил. № 8). С. XVI.– *См. № 70.*
156. Мейлах М. Малевич и обэриуты // (*В печати*).
157. Мейлах М. *Некоторое количество разговоров* Александра Введенского // Лит. обозрение. 1992. (*В печати*).
158. Мейлах М. Несколько слов о *Куприянове и Наташе* Александра Введенского // Slavica Hierosolymitana. Vol. III. 1978. P. 252–257.
159. Мейлах М. То же // Искусство Ленинграда. 1990. № 5. С. 68–70.
160. Мейлах М. О «Елизавете Бам» Даниила Хармса: Предыстория, история постановки, пьеса, текст // Stanford Slavic Studies. Vol. I. 1987. P. 163–246.– *См. также № 112* (*рец.*).
161. Мейлах М. О поэме Александра Введенского *Кругом возможно Бог* // Эхо. 1978. № 2. С. 137–141.
162. Мейлах М. То же // Лабиринт / Эксцентр. № 3. 1991. С. 174–177.
163. Мейлах М. Последнее произведение Александра Введенского // Литератор. 1991. № 20 (74). С. 5.
164. Мейлах М. *Потец* Александра Введенского // Даугава. 1990. № 10. С. 106–107.
165. Мейлах М. Предисловие // Введенский А. Полное собрание сочинений (*№ 72*). Т. 1. С. IX–XXXIII.
166. Мейлах М. Примечания // Там же. Т. 2. С. 261–362.
167. Мейлах М. Русский довоенный театр абсурда: К пятидесятилетию пьесы Александра Введенского *Елка у Ивановых* // Ново-Басманная, 19. 1990. С. 356–365.

168. Мейлах М. Сематический эксперимент в поэтической речи // Russian Linguistics. 1974. Vol. I. N 3/4. P. 271–276.
169. Мейлах М. То же // Russian Literature. 1978. Vol. VI. N 4. P. 389–395.
170. Мейлах М. *Четыре описания* Александра Введенского: Заметки к построению обэриутской онтологии // Вестник новой литературы. № 4. 1991. (В печати).
171. Мейлах М. Шкап и колпак: Фрагмент обэриутской поэтики // Тыняновский сборник: Четвертые тыняновские чтения. Рига: Зинатне, 1990. С. 181–193.
172. Мейлах М. Mythopoesis oberiutiana: Заметки к построению обэриутской (мифо)поэтики // Пятые тыняновские чтения: Тез. докл. и материалы для обсуждения. Рига: Зинатне, 1990. С. 36–38.
173. Назаров В., Чубукин С. Последний из ОБЭРИУ // Родник.– Рига, 1987. № 12. С. 39, 54.
174. Неслухов П. Черновики к Введенскому // Часы. № 5.– Л., 1977. С. 177–215.
175. Нехотин В. Летопись ленинградской литературы // Вопросы литературы. 1984. № 1. С. 213–219.– *См. № 98.*
176. Никольская Т. Введенский... // Краткая литературная энциклопедия. М.: Сов. энциклопедия, 1978. Т. 9. Ст. 181.
177. Никольская Т. [Введенский] // Памятные книжные даты, 1984. М.: Книга, 1984. С. 198–199.
178. [Никольская Т.]. Орден заумников // Russian Literature. 1987. Vol. XXII. N 1. P. 85–96.– *Статья ошибочно подписана: С. Сигов.*
179. Нильвич Л. Реакционное жонглерство: (об одной вылазке литературных хулиганов) // Смена.– Л., 1930. 9 апр.
180. Нутрихин А. Звучат рассказы Александра Введенского // Телевидение. Радио: Ленинград / Программы передач. 1988. № 25. 18 июня.
181. ОБЭРИУ // Афиши Дома Печати. Л., 1928. № 2. С. 11–13.– Перепечатано М. Арндтом (Грани. № 81) и R. R. Milner-Gulland («Left Art» in Leningrad. P. 65–70).– *См. № 260.*
То же / Пер. R. Messina // Rassegna sovietica. 1971. N 4. P. 181–187.
182. Олейников Н. Пучина страстей: Стихотворения и поэмы / Вступит. ст. Л. Я. Гинзбург и А. Н. Олейникова; Сост., подг. текста и примеч. А. Н. Олейникова. Л.: Сов. писатель, 1991.
183. Олейников Н. М. Стихотворения / Вступит. ст. Л. Флейшмана.– Bremen: K-Presse, 1975.
184. Пазухин Е. Покаяние Художника // Митин журнал. № 7.– Л., 1986. С. 195–207.
185. Пантелеев Л. Из старых записных книжек (1924–1947) // Пантелеев Л. Приоткрытая дверь...: Рассказы. Очерки. Разговор с читателем. Из старых записных книжек. Л.: Сов. писатель, 1980. С. 443.
186. Пантелеев Л. Маршак в Ленинграде // Пантелеев. Л. Избранное. Л.: Худож. лит., 1967. С. 466–523.
187. Петров В. В мире гость // Аполлонъ-77 (*№ 9*). С. 21.
188. Полякова С. В. Антисравнения и сравнения Введенского // Wiener Slawistischer Almanach. Bd. 24 – Wien. 1989. S. 87–89.
189. Полякова С. В. Творчество Олейникова // Russian Literature Triquarterly. N 23. 1990. P. 327–355.

190. Порет А. Воспоминания о Данииле Хармсе // Панорама искусств. М.: Сов. художник, 1980. Вып. 3. С. 345–359.
191. Порет А. Рассказы о Данииле Хармсе // Там же. (В печати).
192. Радов Е. «...Я вижу искаженный мир» // Полярная звезда. 1990. № 3. С. 65–66.
193. Радов Е., Никитаев А. Поэзия и судьба: Творческий путь Александра Введенского // В мире книг. 1987. № 6. С. 65–67.
194. Рахтанов И. «Ёж» и «Чиж» // Рахтанов И. На широтах времени: Рассказы и очерки. М.: Сов. писатель, 1973. С. 389–423.
195. Ревзина О. Г. Качественная и функциональная характеристика времени в поэзии А. И. Введенского // Russian Literature. 1978. Vol. VI. N. 4. P. 397–401.
196. Ревзина О. Г., Ревзин И. И. Семиотический эксперимент на сцене: Нарушение постулата нормального общения как драматургический прием // Труды по знаковым системам. Т. V.– Тарту, 1971. (Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. Вып. 284).– С. 232–254.
197. Рыклин М. Тела террора: Тезисы к логике насилия // Бахтинский сборник. Вып. I.– М.: Прометей, 1990.– С. 63, 76.
198. Сажин В. Н. «...сборище друзей, оставленных судьбою» // Тыняновский сборник: Четвертые тыняновские чтения. Рига: Зинатне, 1990. С. 194–201.
199. Сажин В. Н. «Чинари» – литературное объединение 1920–1930-х годов: Источники для изучения // Четвертые тыняновские чтения: Тез. докл. и материалы для обсуждения. Рига: Зинатне, 1988. С. 23–24.
200. Семенов Б. Далёкое – рядом // Нева. 1979. № 9. С. 180–185.
201. Семенов Б. Поэт Александр Введенский // Семенов Б. Время моих друзей: Воспоминания. Л.: Лениздат, 1982. С. 278–289.
202. Сигей С. Обэриуты // Транспонанс. № 17.– [Ейск], 1983.
203. Сигов С. Истоки поэтики «Обэриу» // Russian Literature. 1986. Vol. XX. N. 1. P. 87–96.
204. Синельников И. Молодой Заболоцкий // Воспоминания о Н. Заболоцком (*№ 97*). С. 101–120.
205. Слепнев Н. На переломе // Ленинград. 1930. № 1 (май). С. 1–4.
206. Степанов Н. Из воспоминаний о Н. Заболоцком // Воспоминания о Н. Заболоцком (*№ 97*). С. 157–178.
207. Сурис Б. Неизвестное об известном // Творчество. 1990. № 12. С. 8–11.
208. Таршис Н., Констриктор Б. Историческая тема у обэриутов // В спорах о театре: Сб. науч. трудов. СПб.: Российский ин-т истории искусств. 1992. С. 103–117.
209. Терентьев И. Письмо И. М. Зданевичу. 5 февраля 1924 // Терентьев Игорь. Собр. соч. / Сост., подг. текста, биогр. справка, вступ. статьи и коммент. М. Марцадури и Г. Никольской.– Bologna: S. Francesco, 1988.– С. 404.
210. Терентьев И. Письмо А. Е. Крученых. 23 декабря 1923 // Там же. С. 400.
211. Толмачев Д. Дадаисты в Ленинграде // Жизнь искусства. 1927. № 44 (1 ноября). С. 14.
212. ТРИ ЛЕВЫХ ЧАСА // Красная газета: Веч. вып. 1928, 22 янв.– *См. также № 181.*
213. То же // Там же. 1928. 24 янв.

214. Туфанов А. Заумный Орден // Туфанов А. Ушкуйники / Сост. Ж.-Ф. Жаккар и Т. Никольская.– Berkeley Slavic Specialties, 1991. (Modern Russian Literature And Culture: Studies And Texts. Vol. 27). С. 176–180.– См. также с. 25 и 38–40.
215. Улановская Б. Ю. Достоевский и творчество поэтов Объединения реального искусства.– Доклад, прочитанный на I конференции «Достоевский и мировая культура». Ленинград, Музей-квартира Ф. М. Достоевского, 1974.– *См. также № 216.*
216. Улановская Б. «Может ли солнце рассердиться на инфузорию?» // Часы. № 44. Л., 1983. С. 183–200.
217. Устинов А. Б. Дело Детского сектора Госиздата 1932 г.: Предварительная справка // Михаил Кузмин и русская культура XX века (*№ 132*). С. 125–136.
218. Утро ленинградских поэтов левого фланга // Театры и зрелища. № 1 (Жизнь искусства. 1927. № 1. Приложение). С. 2, 13–14.
219. Филиппов Г. В. О традициях Достоевского в советской поэзии 20–30-х годов: (Капитан Лебядкин и обэриуты) // Научная конференция, посвященная 150-летию со дня рождения Ф. М. Достоевского и Н. А. Некрасова: Кратк. содержание докладов. Новгород, 1971. С. 20–22.
220. Флейшман Л. С. Маргиналии к истории русского авангарда: (Олейников, обэриуты) // Олейников Н. М. Стихотворения (*№ 183*). С. 3–18.
221. Флейшман Л. С. Об одном загадочном стихотворении Хармса // Stanford Slavic Studies. Vol. I. 1987. P. 247–258.
222. Хармс Д. Письма А. И. Пантелееву / Публ. и примеч. Е. Прицкера // Русская мысль. 1990. 6 июля (Лит. прил. № 10). С. XIII.
223. Хармс Д. То же / Публ. и примеч. А. Б. Устинова // Михаил Кузмин и русская культура XX века (*№ 132*). С. 131–134.
224. Хармс Д. Письма к друзьям / Публ. А. Александрова // Вопросы литературы. 1973. № 11. С. 302–304.
225. Хармс Д. Собрание произведений / Под ред. М. Мейлаха и Вл. Эрля. Bremen: Kafka–Presse. 1978. Кн. 1–2; 1980. Кн. 3; 1988. Кн. 4; Кн. 5–6. (*В печати*). Кн. 7–9 (*Готовятся к изданию*).
226. Хармс Д. «Мы жили в двух комнатах...»; «Я один...» / Публ. Ж.-Ф. Жаккара // Русская мысль. 1988. 24 июня (Лит. прил. № 6). С. XI.
227. Чертков Л. Н. Обэриуты // Краткая литературная энциклопедия. М., 1968. Т. 5. Ст. 375.
228. Чубаха И. Поэзия не манная каша... // Наш дом: Вестник МЖК. – Л., 1991. № 17 (84). С. 4.
229. Чуковская Л. К. В лаборатории редактора / Изд. 2-е, испр. и доп. М.: Искусство, 1963. С. 219–334.
230. Шварц Е. Живу беспокойно: Из дневников / Сост., подг. текста и примеч. К. Н. Кириленко. Л.: Сов. писатель, 1990. С. 244, 367, 512.
231. Юдина М. В. Создание сборника песен Шуберта // Мария Вениаминовна Юдина: Статьи. Воспоминания. Материалы / Сост., подг. текста и примеч. А. М. Кузнецова. М.: Сов. композитор, 1978. С. 269–271.
232. Alexandrov A. Ignavia // Světová literatura. Praha, 1968. R. XIII. N 6. S. 170–173.
233. Baran H. Oberiuty // Handbook of Russian Literature / V. Terras, ed. – Yale Univ. Press, 1985. P. 312.

234. B r o w n C. Russia's Lost Literature of the Absurd: A Review // Slavic and East European Journal. 1973. Vol. XVII. N. 3. P. 338–339. – *См. № 77.*

235. C h e r o n G. Mixail Kuzmin and the Oberiuty: An Overview // Wiener Slawistischer Almanach. Bd. 12. – Wien, 1983. – S. 87–101.

236. D r a w i c z A. Aleksandr Vvedenskij. Izbrannoe...: [A Review] // Zeitschrift für slavische Philologie. 1977. Bd. XXXIX. N. 2. S. 429–431. – *См. № 71.*

237. D r a w i c z A. Gra: Poezja «Oberiutów» i wczesnego Zabołockiego // Drawicz A. Zaproszenie do podróży. Kraków, 1974. S. 118–140.

238. D r a w i c z A. «U» dla zabawy // Współczesność. Warszawa, 1964. R. IX. Nr. 173. S. 5.

239. E r e n z B. Das närrische Treiben des Todes // Die Zeit. 1988. N. 30. 22. Juli. S. 37.

240. F e l d m a n G. Revolutionist Experiments: [Russia's Lost Literature of the Absurd: A Review] // New Leader. New York, 1972. Vol. LV. N. 4. P. 18–20.– *См. № 77.*

241. G i a q u i n t a R. I poemi drammatici di Aleksandr Vvedenskij *Minin i Požarskij* e *Krugom vozmožno Bog* // Annali della facolta'di lingue e letterature stranniere di Ca'Foscari. 1983. Vol. XXII. N. 1/2. P. 67–81.

242. G i a q u i n t a R. Su alcuni aspetti del teatro OBERIU // Ibid. 1982. Vol. XXI. N. 1/2. P. 85–97.

243. G i b i a n G. Daniil Kharms and Alexander Vvedensky // Russia's Lost Literature of the Absurd (*N*. 77). P. 3–38.

244. I v a n o v V. V. La *zaum'* e il teatro dell'assurdo di Chlebnikov e deqli Oberiuty // Il Verri: Rivista di letteratura. 1983. N 29/ /30. P. 28–49.

245. J a c c a r d J.-Ph. Daniil Harms: Bibliographie // Cahiers du monde russe et soviétique. 1985. Vol. XXVI. N. 3/4. P. 493–552.

246*. K a s a c k W. Absurder Samizdat // Neue Züricher Zeitung. 1974. 14. Aug.

247. K a s a c k W. Aleksandr Vvedenskij // Aleksandr Vvedenskij. Izbrannoe (N. 71). S. 9–16.

248. K a s a c k W. Ergänzungen zu A. Vvedenskij «Izbrannoe», 1974 // Vvedenskij A. *Minin i Požarskij* (*N. 30*). S. 45–47.

249. K a s a c k W. G. Gibian. Russia's Lost Literature of the Absurd: [A Review] // Zeitschrift für slavische Philologie. 1974. Bd. XXXVII. N. 2. S. 399–401.– *См. № 77.*

250. K a s a c k W. Oberiu // Kasack W. Lexikon der russischen Literatur ab 1917. Stuttgart, 1967. S. 267–268.

251. K a s a c k W. Oberiu – Eine fast vergessene literarische Vereinigung // Forschung und Lehre: Abschiedsschrift zu Johann Schöpfers Emeritierung und Festgruß zu seinem 65. Geburgstag. Hamburg: Slavisches Seminar, 1975. S. 292–296.

252. K a s a c k W. Vorwort // Aleksandr Vvedenskij. Izbrannoe (N. 71). S. 5–6.

253. K a s a c k W. Vvedenskij // Kasack W. Lexikon der russischen Literatur... (N. 250). S. 438–439.

254. L a w t o n A. Vvedensky // Handbook of Russian Literature (N. 233).– P. 515.

255. L e v i n I. The Fifth Meaning of the Motor-Car: Malevich and the Oberiuty // Soviet Union / Union Soviétique. 1978. Vol. V, Pt. 2 (Spec. iss.: Kazimir Malevich, 1878–1935–1978). P. 287–300.

256. Messina R. Gli Oberiuty // Rassegna sovietica. 1971. N. 4. P. 176–180.
257. Meylakh M. An Unsuccessful Show / [Russia's Lost Literature of the Absurd: A Review] // (*Forthcoming*).– *См. № 77.*
258. Milner-Gulland R. R. About Aleksandr Vvedensky // London Magazine. 1972/1973. Vol. XII. N. 5. P. 105–107.
259*. Milner-Gulland R. R. Kovarnye stichi: Notes on D. Charms and A. Vvedensky / [Nakhimovsky A. S. Laughter In the Void: A Review] // Essays In Poetics: Journal of the British New-Formalist School. 1984. Vol. IX. N. 1. P. 16–37. *См. № 265.*
260. Milner-Gulland R. R. «Left Art» in Leningrad: The OBERIU declaration // Oxford Slavonic Papers: New ser. 1970. Vol. III. P. 64–75.
261. Milner-Gulland R. R. Vvedensky's *Elegy* // Slavonic and East European Review. 1970. Vol. XLVIII. N. 112. P. 424–425.
262. Müller B. Absurde Literatur in Rußland: Entstehung und Entwicklung. München: Otto Sagner, 1978. S. 95–117.– (Arbeiten und Texte zur Slavistik. 19).
263. Müller B. Aleksandr Vvedenskij und sein tiefsinniger Unsinn // Vvedenskij A. *Minin i Požarskij* (*N. 29*). S. 5–13.
264. Nakhimovsky A. S. About Vvedensky's *Conversations* // Ulbandus Review. 1977. Vol. I. N. 1. P. 107–111.
265. Nakhimovsky A. S. Laughter In the Void: An Introduction to the Writings of Daniil Charms and Alexander Vvedenskij. Wien, 1982.– (Wiener Slawistischer Almanach. S.-Bd. 5).– *См. № 259* (*a Review*).
266. Pacovska I. Oberiu a dětská literatura // Zlatý maj: Časopis o dětské literatuře. Praha, 1970. N. 3. S. 192–197.
267. Pollak S. Niepokoje poetów: O poezji rosyjskiej XX wieku. Kraków, 1972. S. 164–172.
268*. Rakitin V. Malevich and Inkhuk // Malevich. Köln: Galerie Gmurzynska, 1978. P. 284–298.
269. Rausch B. (*oder Urban P.?*). Kleines biographisches Alphabet // Charms D. Fälle / Hrsg. und übers. von P. Urban. Zürich: Haffmans Verlag, 1984. S. 255–256.
270. Smirnov I. L'OBÉRIOU // Histoire de la littérature russe / Ouvrage dirigé par E. Etkind et alt.– Le XX[e] siècle: La Révolution et les années vingt.– Paris: Fayard, 1989. P. 697–709.
271. Strada V. Nota // Vaginov K. Bambocciata. Torino: Einaudi, 1972. P. 169–177.
272. Le tramway égaré: Art et poésie russes, 1900–1930: Textes choisis. Paris: Centre G. Pompidou, 1979.
273. Urban P. Nachwort // Vvedenskij A. *Kuprianov und Nataša* (*N. 73*). S. 15–16.
274. Vishevsky A. Tradition in the topsy-tupsy world of parody: Analysis of two obèriu plays // Slavis and East European Journal. 1986. Vol. XXX. N. 3. P. 355–366.
275. Vvedenskij // Lexikon der Weltliteratur: Biographisch-bibliographisches Handwörterbuch nach Autoren und anonymen Werken / Hrsg. G. v. Wilpert / 2. erw. Aufl. v. Stuttgart, 1975. Bd. 1. S. 1703.
276. Wołodźko A. Poeci z «Oberiu» // Slavia Orientalis. Warszawa, 1967. R. XVI. N 3. S. 219–227.
277. Załęska T. «Oberiu»: Geneza koncepcji «sztuki realnej» // Preglad humanistyczny. Warszawa, 1988. R. XXXII. N. 10(277). S. 135–146.

БИБЛИОГРАФИЯ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ВВЕДЕНСКОГО ДЛЯ ДЕТЕЙ (1928—1978 гг. *)

Настоящая библиография не претендует на исчерпывающую полноту: не приводятся, например, многочисленные (несколько десятков) переиздания пересказов сказок братьев Гримм, – приводятся только прижизненные их издания и лишь некоторые из послевоенных.

Цифра в скобках означает, что данное издание воспроизводит указанное под этим номером сочинение; помета «ср.» перед номером в скобках означает, что указанное сочинение помещено здесь в переработанном виде или стало частью нового.

В приложении помещены названия сказок братьев Гримм, пересказанные Введенским. Они имеют свою отдельную нумерацию, к которой отсылает помета «сказки».

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ В НАЗВАНИЯХ ЛЕНИНГРАДСКИХ ЖУРНАЛОВ:

БС – Большевистская смена: Журнал-учебник для четвертой группы школы I ступени. 1931/32 учебный год.

ВВ – Ванька Встанька: Веселые странички для маленьких ребят. 1936. Вышло 5 номеров.

Муд – Маленькие ударники: Журнал-учебник для второй группы школы I ступени. 1931/32 учебный год.

Окт – Октябрята: Журнал-учебник для первой группы школы I ступени. 1931/32 учебный год.

Св – Сверчок: Веселые картинки для маленьких ребят. 1937. Вышло 5 номеров.

Юуд – Юные ударники: Журнал-учебник для третьей группы школы I ступени. 1930/31 и 1931/32 учебные годы.

1928

1. Железная дорога: Стихи // Ёж. № 3. С. 12.
2. На реке: Стихи / Рис. Е. Эвенбах. М.: ГИЗ.
3. Много зверей: Стихи / Рис. В. Ермолаевой. М.: ГИЗ.
4. Мяу: Рассказ / Рис. П. Митурича. М.; Л.: ГИЗ.
5. Кто?: Стихи // Ёж. № 3. С. 30.
6. Рыбаки: Стихи // Ёж. № 4. С. 11.
7. Фонарь: Рассказ // Ёж. № 6. С. 6.
8. Лошадка: Стихи // Ёж. № 8. С. 30.
9. Коля Кочин: Стихи // Ёж. № 9. С. 29.
10. Железная дорога: Стихи / Рис. А. Порэт. М.: ГИЗ (1).
11. Авдей-Ротозей: Рассказ. М.: ГИЗ.
12. Летняя книжка: Стихи / Рис. А. Порэт. М.: ГИЗ.
13. Путешествие в Крым: Стихи / Рис. Е. Сафоновой. М.: ГИЗ.
14. На реке. 2-е изд. М.; Л.: ГИЗ (2).

---

* Составил *Вл. Эрль.*

1930

15. Зима кругом: Стихи // Ёж. № 5. С. 18.
16. Художники и писатели: Рассказ //Чиж. № 3. С. 2.
17. Турксиб: Стихи // Ёж. № 7. С. 23.
18. 1-е Мая: Стихи // Ёж. № 8. С. 15.
19. Веселые картинки: Стихи // Чиж. № 5. С. 12.
20. Туристы: Стихи // Ёж. № 12. С. 1.
21. Подвиг пионера Мочина: Стихи // Ёж. № 14. С. 7.
22. Мы на слет: Стихи // Чиж. № 7/8. С. 1.
23. Октябрь: Стихи // Ёж. № 19/20. С. 8.
24. Октябрь: Стихи // *Юуд.* № 2(6). С. 3(23).
25. Враги и друзья пионерского слета: Стихи // Песня-молния: Сборник. М.; Л.: ГИЗ. С. 28.
26. Октябрь: Стихи / Рис. Н. Свиненко. М.: ГИЗ. (*Ср.* 23).
27. Зима кругом: Стихи / Рис. Л. Вольштейна. М.: ГИЗ (15).
28. Рабочий праздник: Стихи / Рис. О. Пчельниковой. М.; Л.: ГИЗ. (*Ср.* 18 и 25).
29. В дорогу: Стихи / Рис. В. Конашевича. М.; Л.: ГИЗ.
30. Ветер: Стихи / Рис. А. Фонвизина. М.; Л.: ГИЗ.
31. Коля Кочин: Стихи / Рис. Ю. Сырнева. М.: ГИЗ (9).
32. Бегать. Прыгать: Рассказ / Рис. В. Ермолаевой. М.: ГИЗ.
33. Мед: Стихи / Рис. Е. Эвенбах. М.; Л.: ГИЗ.
34. Рыбаки: Стихи / Рис. В. Ермолаевой. М.; Л.: ГИЗ (6).
35. Кто?: Стихи / Рис. Л. Юдина. М.: ГИЗ (5).

1931

36. Охота: Стихи // Чиж. № 2. С. 10.
37. Первое Мая за решеткой: Очерк // *Юуд.* № 8 (12). С. 9. *Подписано:* А. В.
38. Письмо Густава Мейера: Стихи // Ёж. № 15/16. С. 5.
39. Отдыхаем в ясный день: Стихи // *Окт.* № 1. С. 11.
40. Сегодня МЮД. Всюду МЮД: Стихи // Там же. С. 13.
41. День урожая: Стихи // Там же. С. 25.
42. Привет новичкам: Стихи // *Муд.* № 1. С. 4.
43. Все ребята – в октябрята!: Стихи // Там же. С. 10. *Подписано:* А. В.
44. Заем: Стихи // Там же. С. 16.
45. Ты отвечаешь за урожай!: Стихи // *БС.* № 1. С. 39.
46. Наши посты: Стихи // *Окт.* № 3. С. 13.
47. Генри Смит: Очерк // *Муд.* № 3. С. 1.
48. Не путай: Стихи // Там же. С. 31.
49. Бригада рабкоров: Стихи // *Юуд.* № 3(17). С. 12.
50. Почта будет работать лучше: Стихи // *БС.* № 3. С. 36.
51. Не дадим леса губить: Стихи // *Окт.* № 4. С. 15.
52. Выходите поголовно: Стихи // Там же. С. 24.
53. Два друга: Стихи // *Муд.* № 4. С. 19.
54. В разведку: Стихи // Там же. С. 25.
55. Где межи?: Стихи // *Юуд.* № 4 (18). С. 3.
56. Не позволим: Стихи // Чиж. № 12. С. 6.
57. Письмо Густава Мейера: Стихи / Рис. И. Шабанова. М.; Л.: ОГИЗ (38).
58. Бегать. Прыгать / 2-е изд. / Рис. Л. Вольпин. Л.: ОГИЗ; Мол. гвардия.
59. Октябрь / 2-е изд. М.; Л.: ОГИЗ; Мол. гвардия (26).

60. Путешествие в Батуми: Стихи / Рис. Т. Глебовой. М.: ОГИЗ; Мол. гвардия.
61. Конная Буденного: Стихи / Рис. В. Курдова. М.: ОГИЗ; Мол. гвардия.
62. Подвиг пионера Мочина: Стихи / Рис. В. Ермолаевой. М.: ОГИЗ; Мол. гвардия (21).
63. Кто? / 2-е изд. М.: ГИЗ (35).
64. Рыбаки / 2-е изд. М.; Л.: ОГИЗ; Мол. гвардия (34).
65. Зима кругом / 2-е изд. / Рис. Л. Вольпин. Л.: ОГИЗ; Мол. гвардия (27).

1932

66. Кто был Ленин: Стихи // *Окт.* № 5. С. 1.
67. Октябрята-ленинцы: Стихи // Там же. С. 3.
68. На посту: Стихи // *Муд.* № 5. С. 6.
69. По ленинским заветам: Стихи // *Юуд.* № 5 (19). С. 1.
70. Что это вы строите?: Стихи // Чиж. № 9/10. С. 1. *Подписано:* А. В.
71. Умный Петя: Стихи // Чиж. № 11/12. С. 1. *В оглавлении:* «Ученый Петя».
72. П. В. О. К обороне будь готов!: Стихи / Рис. Т. Глебовой. Л.; М.: ОГИЗ; Мол. гвардия.

1933

73. Два класса учителя Басса: Стихи // Еж. № 1. С. 46.
74. «Кушай, кошка...»: Стихи // Чиж. № 1. С. 4.
75. Мышка: Стихи // Там же. С. 4.
76. Что кому?: Рассказ // Там же. С. 5.
77. На лыжах: Стихи // Там же. С. 17.
78. 4 хвастуна: Стихи // Еж. № 2/3. С. 41.
79. Пограничник: Стихи // Чиж. № 2/3. С. 1.
80. Не отдавай сорняку урожай: Стихи // Еж. № 4. С. 13.
81. Приезжайте к нам: Стихи // Чиж. № 4. С. 1.
82. «Конь – колхозу верный друг...»: Стихи // Там же. 2 с. обл.
83. *Меркульева К. и Гернет Н.* Гвоздики: Рассказ. Стихи А. Введенского // Чиж. № 5. С. 14.
84. «Встав сегодня...»: Стихи // Чиж. № 6. 2 с. обл.
85. Лето: Стихи // Там же. С. 1.
86. Сережа: Стихи // Чиж. № 8. С. 6.
87. Где ты живешь?: Стихи // Чиж. № 9. С. 1.
88. Мой конь стальной: Стихи // Чиж. № 12. С. 6.

1934

89. «Триста семьдесят ребят...»: Стихи // Еж. № 2. С. 27.
90. Черный кот: Стихи // Чиж. № 2. С. 7.
91. Стихи о ветре: Стихи // Там же. С. 12.
92. Река: Стихи // Чиж. № 3. С. 6.
93. Птички: Стихи // Там же. С. 15.
94. Лагерная песня: Стихи // Еж. № 8. С. 8.
95. *Бр. Гримм.* Храбрый портной // Чиж. № 8. С. 1. (*Сказки.* 46).
96. Сережа Титов: Рассказ // Чиж. № 9. С. 6.

97. Метель: Стихи // *Заранек С.* Метель: Музыкальная инсценировка. М.; Л.
98. Кто? / 3-е изд. Л.: Детгиз (35).

1935

99. Силач: Рассказ // Ёж. № 1. С. 28.
100. Снежные звери: Рассказ // Ёж. № 1. С. 11.
101. *Бр. Гримм.* Красная Шапочка // Там же. С. 17. (*Сказки: 23*).
102. Галка: Рассказ // Там же. С. 26.
103. *В. Гауф.* Маленький Мук / Пересказал А. Введенский // Ёж. № 2. С. 1.
104. *Бр. Гримм.* Соломинка, уголь и боб // Ёж. № 3. С. 1. (*Сказки: 38*).
105. Сны: Стихи // Ёж. № 4. С. 1.
106. *Бр. Гримм.* Семеро храбрецов // Там же. С. 14. (*Сказки: 33*).
107. Маша на паровозе: Рассказ // Ёж. № 5. С. 1.
108. *Бр. Гримм.* Волк и семеро козлят // Там же. С. 23. (*Сказки:* 3).
109. Зяблик: Стихи // Ёж. № 6. С. 18.
110. *Бр. Гримм.* Вшестером всю землю обойдем // Ёж. № 7. С. 23. (*Сказки*: 5).
111. Маша в гостях у пионеров: Рассказ // Чиж. № 7. С. 1.
112. *Бр. Гримм.* Горшок каши // Там же. С. 6. (*Сказки:* 10).
113. Про яблоко, грушу и сливу, про смородину и малину: Рассказ // Чиж. № 8. С. 1.
114. Как Маша училась в школе один день: Рассказ // Чиж. № 9. С. 2.
115. *Бр. Гримм.* Муж и жена // Ёж. № 10. С. 26. (*Сказки:* 28).
116. Как и я пошел в школу: Стихи // Ёж. № 11. С. 31.
117. Володя Ермаков: Стихи / Рис. К. Кузнецова, М.: Детиздат.
118. Лето и зима: Стихи. Рис. В. Кобелева. Л.: Лендетиздат.
119. Зима кругом. 3-е изд. Л.: Гос. изд-во дет. лит.
120. *Бр. Гримм.* Сказки братьев Гримм / Переплет, форзац, титул и заставки В. Зенькович. Л.: Лендетиздат.

1936

121. Щенок и котенок: Стихи // Чиж. № 1. С. 16.
122. Зима пришла: Стихи // Чиж. № 2. С. 26.
123. Катина кукла: Рассказ // Чиж. № 6. С. 1.
124. Утро: Стихи // Чиж. № 7. С. 22.
125. Лошадка: Стихи // *ВВ.* № 1. С. 3. (*Ср.* 8).
126. Как Маша на дачу поехала: Рассказ // *ВВ.* № 3. С. 2.
127. *Бр. Гримм.* Заяц и еж // *ВВ.* № 4. С. 2. (*Сказки:* 15).
128. Катина кукла / Фотографии Г. И. Грачева. М.; Л.: Детиздат. (*Ср. 123*).
129. Кто? / 4-е изд. Л.: Детиздат (35).
130. Лето и зима / 2-е изд. М.; Л.: Детиздат (118).
131. *Бр. Гримм.* Бременские музыканты / Рис. К. Рудакова. М.; Л.: Детиздат. (*Сказки:* 2).
132. *Бр. Гримм.* Храбрый портной / Рис. В. Васильевой. М.; Л.: Детиздат. (*Сказки:* 46).

133. *Бр. Гримм.* Храбрый портной / 2-е изд. М.; Л.: Детиздат (132).
134. *Бр. Гримм.* Сказки / Рис. Е. Сафоновой. М.; Л.: Детиздат.
135. *Бр. Гримм.* Сказки братьев Гримм / 2-е изд. М.; Л.: Детиздат (120).
136. *Бр. Гримм.* Сказки братьев Гримм / Переплет и ил. Е. Сафоновой. М.; Л.: Детиздат.
137. *В. Гауф.* Маленький Мук / Рис. Л. Мюльгаупта. М.; Л.: Детиздат (103).

1937

138. Сон: Стихи // *Св.* № 4. С. 14.
139. Теплоход: Стихи // Чиж. № 4. С. 24.
140. Часы в коробочке: Рассказ // Чиж. № 5. С. 4.
141. Щенок и котенок: Стихи. Рис. Е. Чарушина. М.; Л.: Детиздат (121).
142. О девочке Маше, о собаке Петушке и о кошке Ниточке: Повесть / Рис. Е. Сафоновой. М.; Л.: Детиздат. (*Ср.* 7, 100, 107, 111, 114 и 126).
143. *Бр. Гримм.* Бременские музыканты / 2-е изд. М.; Л.: Детиздат (131).
144. *Бр. Гримм.* Бременские музыканты. М.: Учпедгиз.
145. *Бр. Гримм.* Ёж и заяц / Рис. Е. Сафоновой. М.: Детиздат. (*Сказки:* 15).
146. *Бр. Гримм.* Золотой гусь / Рис. Е. Редлих. М.; Л.: Детиздат. (*Сказки:* 17).
147. *Бр. Гримм.* Храбрый портной / 2-е изд. / Рис. Б. Винокурова. М.; Л.: Детиздат. (*Сказки:* 46).
148. *Бр. Гримм.* Сказки братьев Гримм / 2-е изд. М.; Л.: Детиздат (120).
149. *Бр. Гримм.* Сказки братьев Гримм / 2-е изд. М.; Л.: Детиздат (136).

1938

150. *Забила Н.* Ивасик-танкист: Стихи / Пер. с укр. А. Введенского // Чиж. № 4. С. 1.
151. *Бр. Гримм.* Маленькие человечки // Чиж. № 11. С. 23. (*Сказки:* 25).
152. *Бр. Гримм.* Соломинка, уголь и боб / Рис. Е. Ребиковой. М.: Детиздат. (*Сказки:* 38).
153. То же / 2-е изд. (152).
154. То же / 3-е изд. (152).
155. *Бр. Гримм.* Сказки братьев Гримм. Пятигорск: Крайведиздат (136).

1939

156. Мама заболела: Рассказ // Чиж. № 3. С. 8 (*Ср.* 142).
157. Первое Мая и девочка Мая: Рассказ // Чиж. № 4. С. 10. (*Ср.* 142).
158. Осень: Стихи // Чиж. № 9. С. 24.
159. Карусель: Стихи // Чиж. № 10. С. 7.
160. *Забила Н.* Ивасик-танкист // *Забила Н.* Про всех: Стихи. М.: Детиздат. С. 11 (150).

161. Заячий домик: Сказка: Стихи // Якубович Г. С. Прятки. М. С. 3.
162. Самый счастливый день: Рассказ / Рис. Н. Глухова. Одесса: Детиздат УССР.
163. *Бр. Гримм.* Сказки братьев Гримм. [Архангельск]: Архгиз (136).
164. *Бр. Гримм.* Сказки братьев Гримм. М.; Л.: Детиздат.

1940

165. «Если бы...»: Стихи // Чиж. № 2. С. 1.
166. Письмо бабушке: Стихи // Чиж. № 4. С. 5.
167. На дачу: Стихи // Чиж. № 5. С. 18.
168. Песенка машиниста: Стихи // Чиж. № 6. С. 4.
169. Рыбак: Стихи // Чиж. № 7/8. С. 20.
170. Стихи про орла, про лису, про медведя: Стихи // Чиж. № 9. С. 16.
171. «Шел отряд октябрят...»: Стихи // Сборник материалов ко дню 1 Мая. М.: Центральный дом художественного воспитания детей.
172. Октябрята: Стихи // Там же.
173. Весна: Стихи // Сборник стихов, рассказов, сказок для детей ясельного возраста. Сталино. (*См.* 12).
174. «Кушай, кошка...» // Там же (74).
175. Черный кот: Стихи // Там же (90).
176. Люсина книжка: Стихи / Рис. В. Зенькович. М.: Детиздат.
177. Наташа и Пуговка. Первое Мая и девочка Мая: Рассказы / Рис. И. Дайца. Киев: Детиздат УССР (157; *ср.* 142).
178. Стихи / Рис. В. Вакидина. М.; Л.: Детиздат.
179. *Бр. Гримм.* Горшок каши / Рис. Е. Ребиковой. М.: Детиздат. (*Сказки:* 10).
180. *Бр. Гримм.* Сказки. М.; Л.: Детгиз. (*Сказки:* 2, 27, 33).

1941

181. А ты?: Стихи // Чиж. № 2. С. 7.
182. Кот, петух и лиса: Стихи // Книжка Театр: Сказки... М. С. 2.
183. Лиса, заяц и петух: Стихи // Там же. С. 8.
184. А ты?: Стихи / Рис. В. Коновалова. М.; Л.: Детиздат (181).
185. Лето: Рассказы и стихи / Рис. Н. Кустова. М.; Л.: Детиздат.
186. *Бр. Гримм.* Бременские музыканты / Автолитографии А. Яроцкого. М.: Детиздат. (*Сказки:* 2).
187. Лето: Стихи // Детский календарь, 1943. М.: Изд. полиграф. фабрики Москворецкого райпромтреста (85).
188. А ты? Стихи // Там же (181).

1943

189. А ты?: Стихи // Родина зовет: Сборник для художественного чтения на вечерах и утренниках школьной самодеятельности. М.: Центральный дом художественного воспитания детей.
190. А ты? / 2-е изд. / Рис. И. Кулешова. М.: Изд. Москворецкого райпромтреста (*Ср.* 181).

1944

191. А ты? / 3-е изд. Ил. А. Боровской. М.: Сов. график. (*Ср.* 181).

1945

192. Загадка: Стихи // Детям: Эстрадный сборник для детской художественной самодеятельности. М.; Л.: Искусство.
— Детям: Сборник литературно-художественных произведений для детской художественной самодеятельности / 2-е изд., дораб. М.; Л.: Искусство. (*См.* 185).
193. Зима кругом: Стихи // Там же (15).
194. А ты?: Стихи // Там же (181).

1947

195. А ты?: Стихи // В час досуга: Сборник для школьной самодеятельности. Омск: Омское гос. изд-во (181).
196. *Бр. Гримм.* Сказки // Ил. К. Рудакова. М.; Л.: Детгиз. *Фамилия Введенского отсутствует.*

1949

197. А ты?: Стихи // Пионерская эстрада: Сборник репертуара для детской самодеятельности. М.; Л.: Искусство (181).
198. А ты?: Стихи // Пионерская эстрада: Материалы для художественной самодеятельности. Рига: Латгосиздат (181).

1950

199. *Бр. Гримм.* Сказки. М.: Учпедгиз.— *Издание для слепых.*

1956

200. Кто?: Стихи / Рис. Л. Юдина. М.: Детгиз (35).
201. О девочке Маше, о собаке Петушке и о кошке Ниточке: Повесть / Рис. Н. Кнорринг. М.: Детгиз (142).

1958

202. *Бр. Гримм.* Пряничный домик / Рис. Б. Калаушина. Л.: Детгиз (*Сказки:* 32).

1959

203. Володя Ермаков: Стихи / Рис. И. Бруни. М.: Детгиз (117).

1960

204. Володя Ермаков: Стихи // Веселый театр. М.: Детгиз (117).
205. Когда я вырасту большой: Стихи / Рис. Н. Устинова. М.: Детгиз.

1961

206. Машина песенка: Стихи // Звездочка: Альманах для дошкольников. № 16. Л.: Детгиз. С. 2. (*Ср.* 142).

1962

207. Дождик! Дождик!: Стихи / Рис. И. Бруни. М.: Детский мир. (*Ср.* 185).

1964

208. Дождик! Дождик!: Стихи. М.: Малыш (207).

1966

209. Песня машиниста: Стихи / Худож. Г. Розинене. М.: Малыш (*Ср.* 168).
210. Сны: Стихи / Рис. Д. Хайкина. М.: Дет. лит. (105).

1968

211. Художники и писатели: Рассказ // Детская литература. № 9. С. 16 (16).
212. Сны: Стихи // Жуковская Р. И., Пеньевская Л. П. Хрестоматия для детей младшего школьного возраста. М.: Просвещение (105).

1975

213. О рыбаке и судаке: Стихи / Худож. Г. И. Яснинский. Л.: Художник РСФСР. (*Ср.* 178).

1976

214. Щенок и котенок: Стихи / Рис. Е. Чарушина. Л.: Художник РСФСР (141).

1977

215. Река: Стихи / Рис. В. Бродского. Л.: Художник РСФСР (92).
216. Сны: Стихи / Рис И. Наховой. М.: Дет. лит. (105).
217. *Бр. Гримм.* Бременские музыканты / Худож. К. Рудаков. М.: Художник РСФСР (131).
218. *Бр. Гримм.* Сказки / Рис. Н. Гольц. М.: Дет. лит.
219. *Бр. Гримм.* Горшок каши / Рис. Г. Соловьевой. Л.: Дет. лит. (*Сказки:* 10).
220. Сказка о четырех котятах и четырех ребятах: Стихи // Мурзилка. № 5. С. 13.

Приложение 1

СКАЗКИ БРАТЬЕВ ГРИММ, ПЕРЕСКАЗАННЫЕ ВВЕДЕНСКИМ

1. Братец и сестрица
2. Бременские музыканты
3. Волк и семеро козлят
4. Всякий сброд
5. Вшестером всю землю обойдем
6. Выгодное дело
7. Ганс и счастье
8. Гензель и Гретель
9. Глупый Ганс
10. Горшок каши
11. Госпожа Метелица
12. Два странника
13. Догадливая Гретель
14. Доктор Всезнайка
15. Заяц и еж
16. Заячий домик
17. Золотой гусь
18. Золушка
19. Иоринда и Иорингель
20. Королек и медведь
21. Котомка, шляпенка и рожок
22. Кошка и мышка
23. Красная Шапочка
24. Лиса и гуси
25. Маленькие человечки
26. Мальчик-с-пальчик
27. Молодой великан
28. Муж и жена
29. Найденыш
30. Одноглазка, Двуглазка и Триглазка
31. О человеке, который страха не знал
32. Пряничный домик
33. Семеро храбрецов
34. Семь воронов
35. Синяя свечка
36. Снегурочка
37. Сова
38. Соломинка, уголь и боб
39. Столик накройся, золотой осел и дубинка из мешка
40. Стоптанные башмаки
41. Три брата
42. Три пряхи
43. Три счастливчика
44. Три человечка в лесу
45. Умная Эльза
46. Храбрый портной
47. Чертов чумазый брат
48. Чорт с тремя золотыми волосками
49. Шиповничек

Приложение 2

СОДЕРЖАНИЕ СБОРНИКОВ ВВЕДЕНСКОГО

12. *Летняя книжка:* Стихи.
Весна.– Зяблик (*см.* 109).– Дятел.– Рыбак (*см.* 169).– Осень (*см.* 158).

30. *Ветер:* Стихи.
Лодка.– Ветряная мельница.– Воздушный шар.– Ураган (*ср.* 91).

118. *Лето и зима:* Стихи.
Зяблик (*см.* 109).– Сны (105).– Ветряная мельница (*см.* 30).– Воздушный шар (*см.* 30).– Река (92).– Зима кругом (15).

178. *Стихи.*
Кто? (5).– Зима кругом (15).– Щенок и котенок (121).– О рыбаке и судаке (*ср.* 205).– Загадка.– Воздушный шар (*см.* 30).– Сны (105).– Колыбельная (*ср.* 142).– Пошел я в школу первый раз: Из В. Бычко: Пер. с укр.

185. *Лето:* Рассказы и стихи.
О том, как Петя и Катя на дачу поехали.– Прощай, город! – Рас-

сказ про поезд.– Песня машиниста (168).– Рассказ о том, как они приехали.– Стихи про орла, про лису, про медведя (170).– Рассказ про сад и город Ленинград. – Песня птиц. – Рассказ о том, как Петя чуть не утонул.– Когда я вырасту большой.– Рассказ о том, как они рыбу ловили.– Стихи о рыбаке.– Рассказ про сенокос и лошадь.– Песенка о лошадке.– Рассказ о паровозах.– Загадка (*см.* 178).– Рассказ о паре и пожаре.– Песенка о дожде.– Рассказ про гром, про молнию, про дождь.– Утренняя песенка.– Рассказ про их поездку в лес.– Стихи про их поездку в лес.– Рассказ про осень.– Последние стихи.

205. *Когда я вырасту большой:* Стихи.
Когда я вырасту большой (*см.* 185).– Песня машиниста (168).– Кто? (5).– Загадка (*см.* 178).– Весна (*см.* 12).– Река (92).– Лодка (*см.* 30).– Зяблик (109).– Стихи о рыбаке (*см.* 185).– Ураган (*см.* 30).– Сны (105).– О рыбаке и судаке (*см.* 178).– Коля Кочин (9). – Путешествие в Крым (*см.* 185). – Утренняя песенка (*см.* 185).– Рыбак (169).– Стихи про поездку в лес (*ср.* 185).– Осень (158).–Последние стихи (*см.* 185).

КОРРЕКТУРНЫЕ ДОПОЛНЕНИЯ

1. НОВОНАЙДЕННОЕ СТИХОТВОРЕНИЕ ВВЕДЕНСКОГО

ПТИЦЫ

и всё ж бегущего орла
не удалось нам уследить
из пушек темного жерла
ворон свободных колотить

пришлось нам пришлось нам
на карточке сидеть
и вытащенным глобусом
пред зеркалом вертеть

и где бы я ни думал
и где бы я ни спал
я ничего не думал
я никого не спал
летевшую синицу
глухую как кровать
на небе как ресницу
пришлось нам оборвать
утята шили задом
казаки боком шли
зима была им адом
и Богом костыли

мы сядем в злую банку
мы поплывем к ветвям
на няньку иностранку
совпал прелестный свет

она упала птицей
как мокрый ураган
ударилась косицей
о каменный курган

приходит кладбищенский внук
как некий железный каблук
и всё рассыпается в прах
и всё рассыпается в трах

пред нами пучина
пред нами причина
где корень ⟨. . .⟩
где аист вещей

потом появился отец
хотел он законы рожать
и химии тусклый птенец
начал над ним жужжать

тогда приходит ягненок
съедаемый без пеленок
и проваренный осетром
за что не зовут Петром

он шепчет я русская баня
окончил свое созданье
я скупо лег и поблек
вот бред речной помолился

и будто скотина скучали
здесь времени стало два года
и дятел на дерево сел
он был как ночная природа

и бегал вол
и цвел
и будто время брел
но не был он орел

‹1928›

ПРИМЕЧАНИЯ

Впервые опубликовано И. С. Мальским [291. С. 11] вместе с материалами дела № 4246–32 Ленинградского ОГПУ (см. ниже). Изготовленная следствием машинопись ст-ния входит в состав приобщенного к делу «Сборника контрреволюционных произведений нелегальной антисоветской группы детских писателей. Выпуск 1-й", куда, кроме данного сочинения Введенского, попала (по-видимому, из того же источника) часть его *Седьмого стихотворения* (обе вещи написаны за три года до ареста). Вероятно, следствие располагало и другими, позднейшими произведениями Введенского — поэмами *Куприянов и Наташа* и *Кругом возможно Бог*, а также недошедшим до нас романом *Убийцы вы дураки*, поскольку они упоминаются в протоколах допросов. До недавней публикации материалов дела, из ст-ния *Птицы* нам была известна лишь одна строка (№ 74 настоящего собрания) в записи Хармса, позволяющей датировать произведение временем не позже конца июля 1928 г.

В протоколе допроса Введенского от 20 декабря 1931 г. содержится его абсурдный автокомментарий к первому четверостишию ст-ния, сделанный, несомненно, по указке следователя: «Необходимо заявить однако, что большинство наших заумных произведений содержат в себе ведущие идеи, или темы. Если, например, моё заумное контр-революционное произведение *Птицы* в отдельных своих строках — хотя бы в таких: *и всё ж бегущего орла...* (приведено всё четверостишие.— *М. М.*) — при всей их внешней монархической определенности нельзя переложить понятным языком, то о ведущей идее этого стихотворения следует сказать прямо: эта ведущая идея заключена в оплакивании прошлого строя, и в таком выражении она и понималась окружающими».

В тексте, переписанном несведущей рукой, содержатся явные пропуски (ст. 35) и ошибки, некоторые из которых мы попытались исправить. В ст. 3 *из пушки* исправлено нами на *из пу-*

шек по вышеприведенной цитате из протокола. В ст. 8, 33 и 34 *перед* исправляем на *пред*, в ст. 9–10 *не думал, не спал* – на *ни думал, ни спал*, в ст. 22 *ветви* – на *к ветвям*, в ст. 46 *созданье* – на *созданье*. Ст. 45 оригинала читается: *он шепчет я русский Баня.* В целом же, однако, состояние текста нельзя считать удовлетворительным, и мы даже не знаем, приведен ли он полностью.

От дошедших до нас ст-ний того же времени *Птицы* отличаются перебоями ритма, а также меньшей структурированностью и упорядоченностью формы. В связи с рифмами *цвел, брел* см. примеч. к ст-нию *Ответ богов* (том 1, № 5).

Малодостоверный фрагмент Введенского приводит в своей книге С. Шишман (см. ниже: [334. С. 17]):

нагая тень спустилась
выше руки устало все
дорога вдаль струилась
казалось воздух затвердев
вечерний начинает бег
береза стелется к земле...

2. ДОПОЛНЕНИЕ К ПРИЛОЖЕНИЮ X

Книга находилась в производстве, когда неожиданно были опубликованы фрагменты следственного дела Введенского и его сотоварищей [313],– дела, которое нам, несмотря на обширную переписку, выбить из КГБ так и не удалось. Публикация эта в целом подтвердила те выводы, которые мы сделали во вступительной статье к 1-ому тому на основании имевшихся у нас разрозненных сведений, однако, в сочетании с еще не опубликованными материалами того же дела, любезно предоставленными нам И. С. Мальским, она, несомненно, существенно расширяет наши знания о процессе. Протоколы допросов Введенского, подвергавшегося, по-видимому, особенному давлению и в полной мере реализовавшего сценарий, подготовленный для него следствием, оставляют особенно удручающее впечатление.

Названные материалы позволяют сделать некоторые фактические уточнения. Так, при аресте 10 декабря 1931 г. Введенский был действительно снят с поезда, но не на пути в Москву, а «на станции Любань по пути следования... в Новый Афон»; точно так же Хармс был арестован не у себя дома, а на квартире П. П. Калашникова. О последнем мы узнаём, что он был не столько буддистом, сколько преподавателем. Выясняется имя следователя – какого-то Бузникова, однако Коган, упоминаемый нами во вступительной статье к 1-му тому, действительно существовал как, вероятно, более старший чин – его имя упоминается в письмах Введенского к Хармсу: 3 октября 1932 г. тот, приехав в Ленинград, навестил отца Хармса, который, как сказано в письме, ждет «возвращения т. Когана» – от последнего, видимо, в какой-то мере зависела их дальнейшая судьба.

Уточняются и некоторые биографические детали, не имеющие отношения к аресту. Из «Анкеты для арестованных и задержанных с зачислением за О. Г. П. У.» мы узнаём, что отец поэта служил в то время «экономистом обкомхоза», а мать – врачом «2-й ком‹мунальной?› леч‹ебницы?›»; брат Владимир, живший отдель-

но, был юрисконсультом, а сестра Евгения и ее муж А. Д. Левитан учились в медицинском институте. В анкете указано также, что в 1921–1922 гг. Введенский «служил конторщиком на электростанции „Уткина Заводь“, ныне „Красный Октябрь“», а к прохождению военной службы «признан негодным по состоянию здоровья». Наконец, Введенский упоминает «поездку в прошлом (т. е. 1930. – *М. М.*) году на Сталинградский тракторный завод» – очевидно, литературную командировку.

Кроме того, из лиц, названных ему следствием, Введенский, помимо имен своих ближайших друзей и проходящих по делу сотоварищей, упоминает следующих: «Бруни Георгий Юльевич, художник Эйснер Алексей Петрович, проживающий по Октябрьскому проспекту, художницы Порэт и Глебова, Лихачев Иван Алексеевич».

Некоторое значение для датировки поэмы *Кругом возможно Бог* имеет то обстоятельство, что Введенский на допросе 12 декабря показал, что в конце сентября 1931 г. на квартире Калашникова читал эту поэму в присутствии Хармса, Глебовой, А. М. Браудо и К. Вагинова. Помимо того, в протоколах упоминается поэма Введенского *Куприянов и Наташа.*

Изредка в протоколах, составлявшихся, вне всякого сомнения, по сценарию следствия и наполненных трескучей советской риторикой, проскальзывают подлинные мысли Введенского. Так, например, имя Заболоцкого Введенский снабжает добавлением – «который в последнее время отошел от нас». Недвусмысленно выражает Введенский свое отношение к детской литературе: «К Маршаку (как к руководителю в детском отделе Ленотгиза, в 1928 г.– *М. М.*) мы пришли с нашими вещами для взрослых, которые мы называли настоящими своими произведениями, – в противовес детским книжкам, считающимися нами как ненастоящие, написанные для получения материальных средств к существованию» (протокол от 15 декабря; сходные замечания в других местах). Наконец, существенно замечание Введенского о Хармсе, – «с которым, как мне кажется, я составлял совершенно слитное, единое целое, даже по самым незначительным моментам».

3. ДОПОЛНЕНИЯ К БИБЛИОГРАФИИ

За время, прошедшее со времени сдачи этой книги в производство, продолжалась перепечатка в отечественной прессе текстов Введенского из первого издания настоящего собрания, иногда с исправлениями по рукописям, иногда с повторением наших погрешностей (например, при перепечатке поэмы *Кругом возможно Бог* [283] А. Герасимова воспроизводит нашу ошибку: *Стрикобреев* вместо *Стиркобреев*; в комментарии приводится фантастическое рассуждение публикатора, с параллелями в творчестве других обэриутов, о вариациях этих форм в рукописи, где, однако, встречается лишь единственная форма: *Стиркобреев*).

Совершенно неудовлетворителен во всех отношениях, как, впрочем, и прежние труды этого автора, новый сборник обэриутов, в том числе Введенского, выпущенный А. Александровым, – «Ванна Архимеда» [281].

Событием в обэриутоведении можно, напротив, считать диссертацию Ж.-Ф. Жаккара, посвященную Д. Хармсу, однако содержащую обширнейший материал по истории ОБЭРИУ и сопутствующих литературных движений [336].

I. ПУБЛИКАЦИИ

278. *Больной который стал волной* / Публ. А. Герасимовой // Московский вестник: Журнал моск. писателей. 1990. № 7. С. 207–208.

279. *Валя, Валя, Валентина...* / Публ. А. Устинова // Минувшее: Истор. альманах. 11. Paris: Atheneum, 1991. С. 562.

280. *Галушка* / Подг. текста и примеч. А. Герасимовой // Московский наблюдатель. 1991. № 5. С. 48–51.

281. *Ёлка у Ивановых* // Ванна Архимеда / Сост., подг. текста, вступ. ст., примеч. А. А. Александрова. Л.: Худож. лит., 1991. С. 389–410.

282. *Значенье моря* // Rosyjska poezja radziecka: Antologia. Warszawa, 1986. С. 165.

283. *Кругом возможно Бог* / Подг. текста А. Герасимовой и Д. Силявченко; примеч. А. Герасимовой // Театр. 1991. № 11. С. 102–113.

284. То же // Ванна Архимеда (*№ 281*). С. 332–362. – *Под загл. «Священный полет цветов». – См. также № 323 (рец.).*

285. *Некоторое количество разговоров...* / Подг. текста и примеч. А. Герасимовой // Московский наблюдатель. 1991. № 5. С. 59–64.

286. *То же* // Ванна Архимеда (*№ 281*). С. 371–388.

287. *Парша на отмели* / Подг. текста и примеч. А. Герасимовой // Московский наблюдатель. 1991. № 5. С. 48.

288. *ПоЛоТЁРам или ОНАНистАм* / Публ. и примеч. А. Г. Герасимовой и А. Т. Никитаева // Русский литературный авангард: Материалы и исследования. Тренто, 1990. С. 247–250.

289. *Потец* // Ванна Архимеда (*№ 281*). С. 363–370.

290. *Приглашение меня подумать* // Русская поэзия XX века: Антология. М.: Сов. Россия, 1991. Ч. I. С. 416–418.

291. *Птицы* / [Публ. И. С. Мальского] // Санкт-Петербургский Университет. 1991. № 32. 1 ноября. С. 11.

292. *Седьмое стихотворение* / Подг. текста и примеч. А. Герасимовой // Московский наблюдатель. 1991. № 5. С. 51–52.

293. *Стихи из цикла «Дивертисмент»* // Северная Гилея: Лит.-худож. прил. к газ. «Бумажник». Архангельск, 1991. № 12(14). С. 4–5.

294. *Человек веселый Франц...* / Публ. А. Герасимовой // Московский вестник. 1990. № 7. С. 208–209.

295. *Элегия* // Русская поэзия XX века (*№ 290*). С. 414–416.

296. *Я погибаю от разврата...* // Театр. 1991. № 11. С. 97.

II. ПЕРЕВОДЫ

297. *Гость на коне* // L'avanguardia russa / A. Mondadori, ed. Milano, 1979. P. 330–332.

298. *Ёлка у Ивановых* // Ibid. P. 309–328.

299. *Куприянов и Наташа* / Пер. G. Alleman // De Groene Bijeneter.– Amsterdam, 1990. N. 1. P. 14–18.

300. *Но вопли трудных англичан...*: [Минин и Пожарский: Отрывок] // L'avanguardia russa (*N. 297*). P. 329–330.

301. *Сцена на шестом этаже*: [Очевидец и крыса: Отрывок] / Пер. G. Alleman // De Groene Bijeneter. 1990. № 1. P. 12–13.

III. ЛИТЕРАТУРА

302. **Александров А.** «Судеб сплетенье»: К 50-летию со дня смерти Даниила Хармса // Смена. – СПб., 1992. 1 февр. С. 3.

303. Александров А. Эврика обэриутов // Ванна Архимеда (*№ 281*). С. 3–34.

304. *Бахтерев И.* В магазине старьевщика // Там же. С. 412–417. – *Ср. № 96.*

305. Бахтерев И. Встречи // Там же. С. 441–454.

306. Богомолов Н. А. «Мы – два грозой зажженные ствола»: Эротика в русской поэзии – от символистов до обэриутов // Лит. обозрение. 1991. № 11. С. 63–65.

307. Вишневецкий И. О «Комедии города Петербурга» // Театр. 1991. № 11. С. 58–62.

308. [Вступ. заметка] // Северная Гилея (*№ 293*). 1991. № 12(14). С. 3.

309. Герасимова А. В эту рань в эту рань // Московский наблюдатель. 1991. № 5. С. 46–47.

310. Герасимова А. Уравнение со многими неизвестными: (личный язык Введенского как система знаков) // Московский вестник. 1990. № 7. С. 192–206.

311. Герасимова А. Г., Никитаев А. Т. Еще один текст Терентьева? // Русский литературный авангард (*№ 288*). С. 245–247.

312. [Грицина Е. И.] Елизавета Ивановна Грицина вспоминает / Лит. запись М. Вишневецкой и А. Герасимовой // Театр. 1991. № 11. С. 38–45.

313. Дело № 4246–32: Из истории заумной литературы / [Предисл. и публ. И. С. Мальского] // Санкт-Петербургский Университет. 1991. № 32. 1 ноября.– *См. также № 325 и 333 (рец.).*

314. [Друскин Я. С.] [Записка Я. С. Друскина] // Русский литературный авангард (*№ 288*). С. 250–252.

315. Друскин Я. Коммуникативность в творчестве Александра Введенского / [Вступ. заметка и публ. Л. С. Друскиной] // Театр. 1991. № 11. С. 80–94.

316. Жукова Л. Обэриуты // Театр. 1991. № 11. С. 8–9. – *Ср. № 122.*

317. [Ивантер А. С.] Анна Семеновна Ивантер вспоминает / Лит. запись А. Герасимовой // Театр. 1991. № 11. С. 116–119.

318. Йованович М. А. Введенский пародист: К разбору *Елки у Ивановых* // Там же. С. 114–122.– *Ср. № 126.*

319. Каждый человек – художник // Там же. С. 123.

320. Кобринский А. Система организации пространства в поэме Александра Введенского *Кругом возможно Бог* // Там же. С. 94–101.

321. [Коваленкова (Фохт) Е. С.] Елизавета Сергеевна Коваленкова вспоминает / Лит. запись А. Герасимовой // Там же. С. 96–99.

322. Конст. Вагинов и А. Введенский в Союзе Поэтов / Публ. Вл. Эрля // Wiener Slawistischer Almanach. Bd. 27. – Wien, 1991. S. 219–228

323. Мальский И. Кругом, конечно, Бог, или Капля дегтя в «Ванне Архимеда» // Литератор. – СПб., 1991. № 50(104). Дек. С. 2. – *См. № 284.*

324. Мансуров П. Из писем Е. Ковтуну / Публ. и примеч. Е. Ф. Ковтуна // Искусство Ленинграда. 1991. № 6. С. 92.
325. Медведев А. Поэт и мещанин: О диссидентской этике // Независимая газета. 1992. 30 янв. С. 7. – *См. № 313.*
326. Медведев А. Сколько часов в миске супа?: Модернизм и реальное искусство // Театр. 1991. № 11. С. 128–138.
327. Мейлах М. Девять посмертных анекдотов Даниила Хармса // Там же. С. 76–79.– *Ср. № 152, 153.*
328. [Михалков С. В.] Сергей Владимирович Михалков вспоминает / Записала Ю. Гирба // Там же. С. 101.
329. Никитаев А. Обэриуты и футуристическая традиция // Там же. С. 4–7.
330. Хармс Д. «Боже, какая ужасная жизнь и какое ужасное у меня состояние»: Записные книжки. Письма. Дневники / Публ., вступ. слово и примеч. В. Глоцера // Новый мир. 1992. № 2. С. 192–224.
331. [Хармс Д.] Дневниковые записи Даниила Хармса / Публ. и примеч. А. Устинова и А. Кобринского // Минувшее. 11 (*№ 279*). С. 417–583.
332. Хармс Д. [Рецензия] / Подг. текста и примеч. А. Герасимовой // Московский наблюдатель. 1991. № 5. С. 55–57.
333. Шамборант О. Поэт, диссидент и мещанин на фоне добра и зла // Независимая газета. 1992. 11 февр. С. 7. – *См. № 313.*
334. Шишман С. Несколько веселых и грустных историй о Данииле Хармсе и его друзьях. Л., 1991.
335. Jaccard J.-Ph. Чинари: Предварительная справка // Russian Literature (*Forthcoming*).
336. Jaccard J.-Ph. Daniil Harms et la fin de l'avant-garde russe. Bern: Peter Lang, 1991. – (Slavica Helvetica. Vol. 39).
337. Jaccard J.-Ph., Устинов А. Заумник Даниил Хармс: Начало пути // Wiener Slawistischer Almanach. Bd. 27. – Wien, 1991. S. 159–183.
338. Kasack W. Halbe «Glastnost»: Erstveröffentlichung eines ernsthaften Gedichts von A. Wwedenskij // Neue Züricher Zeitung. 1987. 22. Juli. – *См. № 70.*
339. Oberioe // De Groene Bijeneter. 1990. N 1. P. 10–11.
340*. Pratt S., Nakhimovsky A. S. Laughter In the Void: A Review // Russian Review: An American Quarterly Devoted to Russia Past and Present. 1984. Vol. 43. N. 1.– *См. № 265.*
341. Vitale S. Introduzione // L'avanguardia russa (*N 297*). P. IX–LXXXVI.

АЛФАВИТНЫЙ УКАЗАТЕЛЬ ПРОИЗВЕДЕНИЙ

СОДЕРЖАНИЕ

Введенский Александр Иванович
ПОЛНОЕ СОБРАНИЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ: **В 2 т.**

Том второй

ПРОИЗВЕДЕНИЯ
1938—1941

Редактор Г. И. Романова
Художник В. Радецкий
Технический редактор Л. И. Куприянова
Корректоры Ф. И. Грушковская, Л. А. Лебедева

Сдано в набор 14.02.92 Подписано к печати 01.10.92 Формат 84×100 1/32
Бумага типографская № 2 Гарнитура обыкновенная Печать высокая
Усл. печ. л. 14,28. Усл. кр. отт. 14,6. Уч.-изд. л. 15,7 Тираж 10 000 экз.
Тип. зак. 2480

Литературно-художественное агентство «Гилея»
121019, Москва, Гоголевский бульвар, 6

2-я типография издательства «Наука»
121099, Москва, Г-99, Шубинский пер. 6

